

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE FLAHERTY AU WAPIKONI
OU LE DÉPLACEMENT DU REGARD SUR LES AUTOCHTONES :
LE CAS DU DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
PIERRE BASTIEN

JUILLET 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

La présente recherche s'inscrit dans un processus réflexif initié par les écrivains ayant participé aux rencontres exploratoires qui ont donné naissance au livre *Aïmititau ! Parlons-nous !* rencontres s'étant tenues à Mashteuiatsh en 2008 et à Ékuanitshit en 2009. La problématique de la rencontre « obligée » entre les Premières Nations et la Nation québécoise ainsi que le métissage culturel, politique et social qui en découle sont en effet à l'ordre du jour au Québec depuis plus de 400 ans et tel un feu qui couve sous la braise, cette façon de *vivre ensemble* reprend vie avec les époques, alors qu'autochtones et non-autochtones redonnent vie à l'Ancienne Alliance qui les unis.

Aujourd'hui, par-delà les histoires et légendes issues de l'oralité des deux peuples en présence, le cinéma est souvent le fer de lance, l'outil de transmission principal utilisé comme langage, telle une parole qui appelle à l'échange, au partage. Avec cette recherche, nous indiquons comment cette parole s'est transformée, passant de l'ethnographie de ses débuts à ce quelle est aujourd'hui, c'est-à-dire un langage partagé de part et d'autre, un lieu de transmission des intérêts, questionnements et espoirs suscités par ce partage.

Je désire remercier le personnel enseignant de l'Université du Québec à Montréal qui m'a accompagné au fil de cette recherche, en particulier Madame Luce Desaulniers et Messieurs Gilles Coutlée et Pierre-Léonard Harvey qui m'ont servi de mentors ainsi que Madame Viva Paci, qui m'a guidé tout au long de cette recherche. Aussi, de façon plus personnelle, j'aimerais remercier Madame Denise Brassard pour son exemple de détermination ainsi que Madame Manon Barbeau, pour l'inspiration.

À Lucille

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| AVANT-PROPOS..... | ii |
| RÉSUMÉ..... | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| PROBLÉMATIQUE..... | 7 |
| 1.1 Mise en contexte..... | 7 |
| 1.1.1 Pertinence historique et sociale..... | 9 |
| 1.2 Appareil conceptuel : trois paradigmes..... | 11 |
| 1.2.1 Cinéma ethnographique..... | 11 |
| 1.2.2 Proximité et intercession..... | 13 |
| 1.2.3 Regard et parole métissés..... | 15 |
| 1.3 Question de recherche..... | 19 |
| CHAPITRE II | |
| CADRE THÉORIQUE..... | 20 |
| 2.1 L'indien réel vs l'Indien filmé..... | 20 |
| 2.2 Conditions d'émergence de la parole cinématographique..... | 23 |
| 2.3 Du contenu..... | 26 |
| 2.3.1 Cinéma ethnographique..... | 26 |
| 2.3.2 Cinéma de proximité..... | 28 |
| 2.3.3 Regards métissés..... | 32 |

| | |
|---|-----|
| CHAPITRE III | |
| MÉTHODOLOGIE..... | 37 |
| 3.1 Méthode d'analyse | 37 |
| 3.2 Éléments d'analyse cinématographique..... | 39 |
| 3.2.1 De la manière : approche de tournage..... | 40 |
| 3.2.2 Du style : le regard..... | 42 |
| 3.2.3 De la séquence : montage..... | 44 |
| 3.3 Corpus..... | 46 |
| 3.3.1 À propos du corpus..... | 47 |
| CHAPITRE IV | |
| ANALYSE ET RÉSULTATS..... | 49 |
| 4.1 Introduction..... | 49 |
| 4.1.1 L'Indien fabulé..... | 49 |
| 4.1.2 L'Indien montré..... | 58 |
| 4.1.3 L'Indien réel..... | 73 |
| CHAPITRE V | |
| CONCLUSION..... | 100 |
| BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE | 109 |

RÉSUMÉ

À l'intérieur de cette recherche, nous désirons identifier et nommer les changements paradigmatiques qui se sont opérés en cinéma documentaire québécois en ce qui concerne les films portant sur les Autochtones ou ayant les Autochtones comme sujet central. Une analyse cinématographique de films phares produits depuis le début de notre cinématographie jusqu'à ce jour indique en effet trois grands changements paradigmatiques : le film ethnographique, le film de proximité, souvent avec intercesseur et finalement, le film au regard métissé, où le réalisateur perçoit l'*Autre* en tant qu'homme semblable et revendique une parole égale et citoyenne. Alors que nous sommes convaincus qu'un renversement paradigmatique est impossible, les recherches ultérieures pourront déterminer le futur regard que les cinéastes autochtones porteront demain sur eux-mêmes ainsi que le regard, maintenant libéré de son principe ethnographique de départ, que les cinéastes blancs porteront aussi sur et avec les Autochtones.

MOTS-CLÉS : Québec, territoire, cinéma documentaire, autochtone, métissage, Wapikoni mobile

INTRODUCTION

Depuis trente ans maintenant que je marche avec une caméra à la main, arpentant notre territoire commun, notre territoire visible (Québec, États-Unis, Palestine, Haïti), que je développe un (mon) langage cinématographique, toujours dans le même but : voir, faire voir, comprendre, à la recherche de mon « Être », de mon âme, du moi profond : *Je est un Autre*. Ce que je donne à voir est fait de mon passé et de mon présent et aussi d'influences ; je m'inscris dans une lignée bien définie de cinéastes d'ici, celle du cinéma documentaire d'auteur, avec une façon de faire établie dans une pratique qui est mienne, qui m'est propre, moi, le Québécois d'Amérique française. Et voilà que le sujet de ce mémoire, cette interrogation à propos du point de vue cinématographique sur les Nations Premières, est en quelque sorte le reflet de ma pratique. Mon film, *Paroles Amérikoises* (2013), que j'ai fait en parallèle avec la scolarité de maîtrise, a été projeté en ouverture du *Festival Présence Autochtone de Montréal 2013*. Faire cette recherche solidifie ma pratique et m'ancre dans le réel, un réel partagé par d'autres chercheurs.

Alors, quel regard les documentaristes québécois portent-ils sur les Autochtones selon l'époque?

Voilà une *fausse* question qui nous renvoie à la pratique et ses outils alors que le sens réel de cette recherche porte sur le point de vue et la manière. Car l'époque du cinéma, de notre cinéma, est toute jeune, à l'instar de ce pays affabulé, de notre pays rêvé ; on dira plus volontiers l'époque de l'image en mouvement. Il me faut reformuler cette question et parler d'époques culturelles, de territoires culturels : comment les cinéastes d'ici ont-ils filmé les Autochtones au fil des ans et si manière différente il y a, peut-on en dégager des attributs communs qui en définiraient les frontières territoriales dans le sens culturel, c'est-à-dire des paradigmes

cinématographiques? Voici qu'en cherchant les réponses à ces questions de recherche, émerge un plaidoyer pour une généalogie des territoires de notre cinématographie.

Ce questionnement nous fait réfléchir sur notre rapport à l'*Autre*, et sa réponse nous définit comme artisans et nous identifie donc à la manière, à un lieu et à une époque. Afin d'échafauder la construction de la réponse à cette question, je travaillerai à la rencontre de deux champs à examiner. Tout d'abord, la forme des films : des mises en scène « docu-fictives » de Flaherty on en est aujourd'hui à une observation participante, où l'observateur est connu comme tel et intervient même dans le discours, que ce soit au tournage, par une proximité toujours réaffirmée depuis Perrault, par un choix de lentilles naturelles, proche de la valeur de plan de l'œil, ou encore par la présence du réalisateur et/ou caméraman dans le champ visuel, plus souvent dans le hors-champs sonore.

Deuxième champ, le contenu des films et la modification du discours du cinéaste. Nous sommes en effet passé d'un cinéma ethnographique, des débuts du cinéma québécois jusqu'à la révolution tranquille, à un cinéma que je qualifie de « proximité », vaste période où l'Autochtone est considéré comme égal, mais parfois encore introduit ou montré par des spécialistes, des « intercesseurs », comme pour *Le goût de la farine* de Perrault (1977), à aujourd'hui, du moins depuis les années '90 : un cinéma où Québécois blancs (qu'ils soient francophones ou anglophones) et Autochtones travaillent parfois conjointement, mais de plus en plus singulièrement, puisque c'est d'*empowerment*, d'autonomisation de la part des Autochtones dont on parle ici, de prise en main des outils médiatiques, de création d'œuvres qui, à mon sens, élaborent et créent un discours singulier, un discours *indien*, un langage qui leur est ressemblant et qui leur appartient, un regard plus « juste » sur un monde proche, mais encore méconnu. Cette dernière période mérite qu'on s'y attarde

puisqu'elle propose une parole métissée qui est, selon moi, fondatrice d'une alliance nouvelle.

C'est dans la rencontre de ces deux aspects que sont la modification de la forme et la modification du discours que je répondrai à ma question, pour découvrir le changement dans le regard des cinéastes sur les Autochtones et plus largement, une évolution du regard du cinéaste québécois en général.

La popularité grandissante des œuvres artistiques issues de membres des Premières Nations se confirme tant par le nombre de manifestations en arts visuels, cinéma ou littérature qui émergent depuis les dix dernières années que la place qu'on leur accorde dans les médias d'information¹. Signe des temps, les mouvements politiques, écologiques et sociaux actuels comprennent, pour plusieurs d'entre eux, une phalange autochtone, ou du moins une section qui représente ou défend les aspirations des peuples autochtones, on peut penser à *Idle no more*, organisation fondée en décembre 2012 qui participe à plusieurs causes sociales ou encore à des regroupements autochtones défendant les droits ancestraux de ces derniers face au développement des ressources naturelles en territoire habité par les Autochtones, comme dans le cas du *Plan Nord* du gouvernement Charest au Québec (2003-2012). Cette effervescence se traduit par nombre de nouvelles études sur cette émergence autochtone dans les beaux-arts. Alors que le monde autochtone était déjà arpenté par les historiens, sociologues et anthropologues d'ici et d'ailleurs, le monde de l'art voit les recherches se multiplier, que ce soit celles venant de chercheurs établis comme Diane Boudreau² et ses travaux sur la littérature, mais aussi celles de nouveaux

¹ Par exemple, les présentations cinématographiques du Wapikoni mobile font maintenant partie intégrante du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal.

² BOUDREAU, D. 1993, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, l'Hexagone.

chercheurs tels Bruno Cornellier³ et Stéphane Guimont Marceau⁴, qui examinent le monde cinématographique avec des sujets comme la représentation des Autochtones dans les médias ou encore les phénomènes émergents tels le regroupement *Wapikoni mobile* créé par la cinéaste Manon Barbeau.

Ce mémoire apportera le point de vue unique du chercheur-cinéaste, un point de vue de *l'intérieur* de notre planète cinéma, qui prendra en compte des paramètres propres à ceux qui pratiquent ce métier qui est le mien depuis maintenant trente années et qui me donne une perspective singulière sur notre cinématographie ; le mémoire et sa structure sont le fruit de mes réflexions sur les films produits sur et aussi par les Autochtones depuis les débuts du cinématographe.

Les films auxquels ce mémoire s'intéresse seront présentés en trois périodes, selon mon hypothèse de départ. Je crois en effet que le regard des cinéastes sur les Autochtones s'est modifié de trois façons significatives depuis le film de Flaherty *Nanook of the north* (1922)⁵. Trois grands changements paradigmatiques se seraient opérés, et je tenterai ici de les définir en examinant leurs naissances, leurs qualités et les points de fractures qui en marquent les frontières.

La première période, la plus longue, couvre une cinquantaine d'années. C'est une période d'ethnographie où le cinéaste est animé par un esprit d'anthropologue, de « missionnariat » et va à la rencontre et à la découverte d'un peuple méconnu pour d'abord nous en démontrer l'existence. Le cinéaste fait donc une cueillette, et demeure un observateur extérieur à l'action, même s'il emploie parfois des

³ CORNELLIER B, 2011, *La chose indienne : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia.

⁴ GUIMONT MARCEAU S, 2013, *Le Wapikoni mobile : conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes autochtones*, in *ACME : An international E-Journal for critical Geographies*, 12(3).

⁵ Même si le film de Flaherty est une production européenne, je l'inclus puisqu'il est « d'ici » au sens territorial.

techniques relevant de la fiction où il demandera à ses protagonistes de participer à de courtes mises en scène par souci d'*authenticité*. La motivation première s'apparente au quadrillage d'un territoire géographique pour en établir la cartographie humaine et culturelle.

La deuxième période qui s'étale sur une quinzaine d'années, du milieu 1970 aux années '90, suivra de façon marquée le regard que les Québécois portent sur leur nation et l'affirmation identitaire qui l'anime. Les cinéastes ne se contenteront plus de regarder l'*Autre*, mais un discours territorial à la fois géographique et culturel qui suit le développement rapide des ressources naturelles, sera sous-jacent aux œuvres du moment. C'est l'époque des grands cinéastes de l'ONF et le matériel léger et synchrone permettra un regard rapproché, de proximité, où le cinéaste est en intimité avec ses protagonistes. Pourtant, malgré cette proximité, les *intercesseurs* humains seront souvent étrangers aux communautés filmées. Malgré un territoire qui devient de plus en plus commun, le regard demeure extérieur.

La troisième période s'étend des années '90 à aujourd'hui. La parole est maintenant prise par les Autochtones et ils affabulent un territoire, le pays mythique, le pays rêvé. Le regard devient pointu, animé par un discours précis, chaque film répondant à ses propres critères. Que ce soit un regard politique ou que l'on assiste à une fable poétique intimiste, le film se fait intérieur, il est miroir d'interrogations propres à chaque cinéaste. Le regard sera authentique, reflet de notre contemporanéité : blanc, rouge⁶ et de plus en plus métissé. Le Blanc regarde le Rouge et le Rouge regarde le Blanc, en un processus inversé qui nous en apprend autant sur le regardeur que sur le regardé.

⁶ Les appellations blanc et rouge ainsi que les Blancs et les Rouges sont des références traditionnelles dans le langage commun : « peau blanche » et « peau rouge ».

La structure de ce mémoire débute par la présentation de la problématique, qui définit les enjeux sociaux et balise le territoire culturel arpenté, dégageant entre autres la notion de point de vue, de manière chez les différents cinéastes et les notions de cinéma anthropologique, de cinéma de proximité usant d'intercesseurs et enfin de cinéma métissé. J'examine aussi les facteurs extérieurs inhérents à la pratique cinématographique et qui en modifient le langage, c'est-à-dire les facteurs technologiques de production et de réception ainsi que le facteur très important du contexte de production.

Puis, une revue de la recherche écrite détermine le cadre théorique dans lequel s'inscrit la question de recherche pour en dégager le cadre conceptuel qui permet de formaliser les objectifs spécifiques à cette recherche. Suit la méthodologie, où seront explicités les paramètres analytiques, c'est-à-dire une recherche qualitative dans un cadre exploratoire cinématographique.

Vient ensuite la présentation de l'analyse et de ses résultats, appuyée par les œuvres cinématographiques analysées pour les trois périodes paradigmatiques présentées en ouverture. En conclusion, je dégagerai les forces et faiblesses de cette recherche suivit d'un postulat personnel en ce qui concerne la direction que pourrait prendre le regard cinématographique sur cet *Autre*, d'aujourd'hui à demain.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Mise en contexte

À l'instar du cinéma qui s'est fait ailleurs, notre cinéma a évolué au fil du temps et a développé des caractéristiques qui lui sont propres, telle une caméra souvent portée et « à hauteur d'homme », caractéristiques issues de la pratique du documentaire et des cinéastes de l'O.N.F principalement. Il faut, pour l'appréhender, examiner la source de son impulsion première, c'est-à-dire le « documentaire d'auteur », et en dégager les formes, les différentes syntaxes, les sujets et en comparer les méthodes, les *manières*, les technologies et les conditions d'émergence des voix qui le compose pour en voir les parcours semblables, les tendances et les possibles filiations. Bref, en tracer la généalogie pour répondre à une seule question : quel est le territoire arpenté par le et la documentariste québécois(e)? Et ainsi comprendre l'*Autre* dans son expérience à partir d'un langage commun.

Dans son essai *L'écologie du réel* (1990), le poète et essayiste Pierre Nepveu nous indique qu'en présence du sentiment de « l'après » caractéristique des travaux postérieurs aux années quatre-vingt, devant le refus de l'amnésie et surtout, face à l'éclatement culturel qui prend place, il y a l'occasion de « repenser le mode d'être de la littérature et de la culture québécoises, moins en tant que littérature ou culture *nationale*, qu'en tant que contemporaines : sur un fond de catastrophe et d'étrangeté, d'éclatement et de burlesque, mais aussi dans la mesure ou l'imaginaire traversant

ces figures élabore une véritable *écologie du réel*, configure ce territoire de l'Imaginaire⁷ ».

Pensée depuis notre contemporanéité, cette relecture par Nepveu de notre littérature s'applique aussi à tous les arts et formes d'expressions actuelles, et à notre cinéma en particulier. Domaine où l'expression artistique s'est remodelée, arpentant de nouveaux territoires langagiers, explorant de nouveaux syntagmes, de nouvelles structures, transformant à la fois formes et contenus ; le cinéma d'ici se réinvente constamment. Pour arpenter le territoire du cinéma documentaire d'auteur, il nous faut « retraverser » le cinéma dans le sens de son histoire pour tout simplement *voir* ce qu'il montre et ce qu'il tisse comme liens entre les générations qui l'ont construit, habité et qui l'habitent aujourd'hui. Comme le dit Nepveu, il faut en « capter le dynamisme conceptuel et rhétorique⁸ », les multiples formes et manières qui se sont *passées* au fil du temps entre les différents cinéastes, les locuteurs de la parole filmique et dégager ce qui en est resté.

Cette composante herméneutique de l'approche vise à examiner le travail des principaux artisans de notre cinéma documentaire qui ont observé le territoire des Premières Nations au travers des différentes époques, d'examiner les moments charnières d'émergences de nouvelles formes langagières et ainsi dégager les conditions de ces changements, la modification du discours, et de comprendre comment cela a pu influencer, modifier et faire émerger de nouveaux paradigmes.

Si on retrouve plusieurs travaux analytiques portant sur les œuvres cinématographiques de la première et seconde période que j'observerai au cours de ce mémoire, il n'en va pas ainsi pour la période actuelle : malgré sa popularité grandissante, le cinéma autochtone contemporain n'est dans les textes de recherche

⁷ NEPVEU P, 1999, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal compact. p.09

⁸ NEPVEU P, 1999, *op.cit.* p.10

que peu présent; le film *Kanehsatake: 270 ans de résistance* d'Alanis Obomsawin (1993) est encore le film référentiel pour toute une cinématographie qui s'affiche maintenant tant ici qu'à l'étranger. À la suite de *Nepveu*, afin d'établir la cartographie du territoire cinématographique contemporain par et sur les Autochtones qui œuvrent actuellement et sont inclus dans la troisième période observée par ce mémoire, j'ai choisi de limiter mon exploration aux films phares produits par le regroupement Wapikoni mobile et à quelques exemples de films produits par des cinéastes non autochtones. Le Wapikoni produit en effet une masse critique de films⁹ et est devenu au fil du temps la porte d'entrée principale pour les jeunes Autochtones sur le cinéma, son apprentissage et sa diffusion tant dans les communautés que plus largement dans les grands centres ; la vitrine annuelle que lui offre le Festival du Nouveau Cinéma à Montréal en est un exemple éloquent.

1.1.1 Pertinence historique et sociale

Puisque le film ne peut exister hors contexte, il est préférable à ce moment-ci de jeter les bases contextuelles de notre cinéma documentaire. Dans son essai de 2005, *Le cinéma québécois*,¹⁰ Marcel Jean fait l'histoire chronologique de notre cinéma en faisant la belle part au documentaire, auquel notre cinéma de fiction est lié et est redevable. Il distingue différents plateaux, avec leurs codifications propres, ainsi que des sujets d'intérêts, des champs d'études qui correspondent à de larges moments entre les étapes charnières.

Le premier moment est situé aux balbutiements de notre cinéma et ne pouvait donc être que documentaire : on pointe la caméra et on tourne avant de « fictionner ». Ainsi Mgr Albert Tessier et l'abbé Maurice Proulx feront près d'une centaine de

⁹ Une collection unique au monde de près de plus de 750 films et 450 musiques, une contribution exceptionnelle au patrimoine culturel des Premières Nations.

¹⁰ JEAN M., 2005, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal Express.

films pendant les années 1920 et 1930, parcourant surtout les pays du Nord, terres promises des Canadiens Français mis en mauvaise posture par la crise. « Tessier cherche à aider l'homme à prendre conscience de son milieu, à valoriser le travail effectué en relation étroite avec la nature et à glorifier Dieu, son créateur¹¹ ». Il n'est pas surprenant de retrouver deux hommes d'Église faisant un cinéma de « propagande », à la manière d'un Dziga Vertov et de son *Kino-Pravda*, c'est-à-dire vantant les mérites de l'effort, de l'Église et de la race, mais qui, au même moment, de par la nature même du médium, feront œuvre de « mémoire », nous permettant de l'actualiser, d'en faire une appropriation contemporaine, une interprétation à la lumière du chemin parcouru.

Deuxième point d'ancrage : l'époque des débuts du cinéma de l'ONF, avec (entres autres) Devlin, Petel, Palardy et autres, jusqu'au développement des techniques qui nous ont permis le cinéma direct. Surgit alors une cohorte de cinéastes emblématiques de la *manière* ONF : Groulx, Carrière, Brault, et leurs petits frères, Leduc, Lefebvre, Chabot, Giguère... Tous ces cinéastes documentaristes se sont intéressés aux gens d'ici, à leurs vies, leurs manières d'être. C'était nous définir nous-mêmes que de nous regarder faire. Le cinéma documentaire d'*ici* est en fait prisonnier de notre histoire ; j'emprunte à Christiane Tremblay-Daviault¹² son épithète d'« orphelin » : notre père manquant (les structures de production appartenant à un *Autre*), nous sommes condamnés à définir et à redéfinir notre identité jusqu'au moment d'atteindre l'âge adulte, on rejoint ici la « projection du soi » de l'enfant dans le miroir lacanien... Bref, le regard de l'époque, qu'il soit urbain ou de « brousse », est un regard constitutif, un regard qui informe sur ce qu'il est, et sur celui qui en fait l'expérience ; dans la mécanique discursive, on rejoint ici la notion de transdiscursivité : « ...dans l'ordre du discours, on peut être l'auteur que bien plus que d'un livre – d'une théorie, d'une tradition, d'une discipline à

¹¹ JEAN M, 2005, *op.cit.* p.17

¹² TREMBLAY-DAVIAULT C, 1981, *Un cinéma orphelin*, Montréal, Québec/Amérique.

l'intérieur desquelles d'autres livres et d'autres auteurs vont pouvoir à leur tour prendre place¹³ ».

1.2 Appareil conceptuel: trois paradigmes

1.2.1 Cinéma ethnographique

Les premiers *arpenteurs cinématographiques de l'humanité* se sont donnés comme mission de nous faire voir l'homme dans sa pureté originelle, ils avaient des velléités de nous faire comprendre l'humain dans sa forme primitive, histoire de nous montrer le chemin parcouru. Marc Piault l'explique ainsi : « À l'origine, cinéastes et anthropologues voulaient saisir, dans ce qu'on croyait être leur ingénuité et leur authenticité, des sociétés dont on se persuadait qu'elles étaient en dehors de toute histoire et qu'elles offriraient donc des formes sociales «pures», encore à l'abri de l'impact européen¹⁴ ». Comment faire autrement lorsque l'illusion d'être le premier *regardant* est le moteur principal de l'activité anthropologique et qu'il justifie à lui seul toute l'entreprise! Le cas de Flaherty est en ce sens exemplaire : un tournage qui s'étend sur plus d'un an et des recreations, l'utilisation de mise en scène qui a pour effet de figer dans le temps des actions puisées à même les us et coutumes traditionnels des Inuits. Passer par la fiction pour nous rapprocher du réel : Pierre Perrault usera chez-nous de cette façon de faire.

C'est ainsi que se déploie le cinéma documentaire d'ici de ses débuts jusqu'à la fondation de l'Office Nationale du Film en 1939, alors que le cinéma documentaire fait au Québec se retrouve investi d'une mission historique : participer à l'effort de guerre. La guerre terminée, c'est au sein de l'Office que naîtront maintenant les

¹³ FOUCAULT M, 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur*, Paris, Bulletin de la société française de la philosophie, vol.64, p.89

¹⁴ PIAULT M, 2000, réédition 2008, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Tétraèdre. p 23

films documentaires. Comme pour d'autres cinéastes sur d'autres continents, tel Jean Rouch, qui filme le fleuve Niger en réinventant le langage cinématographique, en le faisant cinéma-vérité, alors qu'il s'inscrit lui-même dans la réalité qu'il décrit, les cinéastes d'ici le vivront aussi, adoptant un langage cinématographique près de la poésie littéraire, un langage qui fait appel à la musicalité de l'image, du montage et dont le contenu passe souvent par le sacré.

Cet esprit, cette recherche d'une *pureté virginale* se traduit par une exploration des rites, de ce qui tient du *sacré* dans les coutumes des premiers peuples. Abélès nous rappelle que « ...les rites que décrivent les anthropologues, quand bien même ils concernent les aspects laïques de la vie sociale, mobilisent également le divin¹⁵ ». À ce moment, il convient d'observer la place et la nature du rite et du cérémonial. Selon Durkheim (1912) cité par Kertzer: « C'est à travers le rituel que les gens projettent l'ordre sociopolitique séculier sur un pan cosmologique et qu'ils symbolisent le système de relations socialement sanctionnées entre groupes et individus. Il voyait dans le rituel un mécanisme qui, permettant de préserver le consensus, maintient l'ordre social¹⁶ ».

Par exemple, le rapport de Perrault à ce qu'il filme est souvent d'ordre métaphysique. Dans chacun de ses films, ce rapport explique, conte, raconte, et exprime le sacré, un certain échange avec un Dieu possible. Dans *Attiuk* (1958) ce moment se traduit par une « messe » païenne, où le rapport au sacré est animiste et où le célébrant utilise le tambour comme outil d'intercession avec le divin, alors que dans *Nanook of the north*, s'il n'y a pas de symbolique divine explicite, c'est la chasse elle-même et le partage de ses fruits qui devient eucharistie en soit. Je me servirai de ces deux films pour montrer le fonctionnement du paradigme du film ethnographique.

¹⁵ ABÉLÈS M, 2005, *Anthropologie de l'État*, Paris, Petite Bibliothèque Payot. p.165

¹⁶ KERTZER D.I, 1992, *Rituel et symbolisme politique des sociétés occidentales*, Paris, l'homme 121. p.80.

1.2.2 Proximité et intercession

« Décrivant la démarche qui a mené à son film *Pour la suite du monde*, Perrault dira : [À la face du monde je me cherchais un intercesseur et à mes propres yeux. J'ai fait un film. J'ai pris un marsouin. À ma plus grande surprise]. D'un point de vue anthropologique, on dira donc qu'un intercesseur, c'est une sorte plutôt étrange d'informateur, dont on n'a pas à se préoccuper qu'il soit fictif ou réel, parce qu'il participe du processus d'émergence même par lequel quelque chose comme une ethnographie sera possible¹⁷ ».

Je reprends en exemple le travail de Perrault. Pour le film *Le goût de la farine* (1977), deux séquences aussi : la première sera celle du sacre du camp de chasse sur les bords de la rivière Kukushou : le Père missionnaire Alexis Joveneau fait une messe pour consacrer le territoire. Et la séquence qui vient immédiatement ensuite, une discussion entre les « Blancs » où Serge-André Crête, archéologue, questionne les intentions de Didier Dufour, biologiste, dans un aller et retour constant entre le passé (sur le bateau) et ce que Perrault nous indique comme « présent », c'est-à-dire la discussion dans la cuisine de José Mailhot, anthropologue, une « messe basse » en quelque sorte. Le rituel s'incarne maintenant dans des personnages qui intercèdent pour nous.

Rejoignant ainsi la monstration du *fabulé* de Bergson, Perrault utilise une *interface*, personnage, chose, objet, qui sera ce héros dont les restes tangibles d'humanité se perdent dans l'horizon indistinct de la lumière du projecteur ; ce demi-dieu qui intercède pour nous : un passeur. Et si Perrault trouve un marsouin comme passeur dans *Pour la suite du monde* et un poète dans *La bête lumineuse* (1982), ce sera l'homme blanc dans son sens le plus colonial dans le film qui m'intéresse : *Le goût de la farine* c'est-à-dire : un curé, un archéologue, un biologiste et une anthropologue. Dans ce film, Perrault nous montre l'*Autre* par un jeu de double perspective : d'abord, comme pour (presque) tous ses films, un ou des intercesseurs,

¹⁷ BORDELEAU É, 2010, citant PERRAULT P in *Vers une ethnographie de la communauté qui vient ? Remarques imaginaires sur un terrain comparatiste*, Montréal, *Altérités*, vol. 7, no 2, p.54

c'est-à-dire des passeurs, des interfaces sur qui appuyer notre compréhension. C'est par le biais de ces passeurs que Perrault nous parle, qu'il construit son discours : le passeur chez Perrault participe à la construction à la fois du film et du monde.

Ensuite, et c'est cela qui est particulier à ce film, il y a une seconde perspective : le *montré* se fait aussi *montrant*, c'est-à-dire qu'il décode pour nous l'Indien, cet *Autre* qui est plus qu'en filigrane du film, un protagoniste de troisième niveau, un figurant, je pense au guide de chasse autochtone dans *La bête lumineuse*. Il décode sa langue, il parle même pour lui, le rôle du père Alexis Joveneau (le Belge, comme se plaît à l'appeler mon ami Jean-Charles Piétacho, chef à Ékuanitshit) est en fait une pratique de déterritorialisation où il y a reconstruction d'une pensée nationale, ou du moins d'une pensée blanche ; le curé Joveneau procède de l'intention de faire de l'Indien un personnage qui nous ressemble. On retrouve l'explication de cette démarche chez Deleuze et Guattari : « l'imbrication d'une langue *autre*...dans une langue dominante est un phénomène associé à l'irruption transversale du désir au sein d'un ordre. C'est aussi quelque chose qui a un potentiel politique¹⁸ ». Tout comme le curé Joveneau, tous les non autochtones de ce film participeront à cette double perspective, nous racontant notre monde par le regard d'autrui et dans ce cas, amenant les personnages au mécanisme narratif double : du montrant dans ce qui est montré.

De la même période de l'ONF, nous vient un cinéaste très politisé, pour qui le cinéma est outil de changement : Maurice Bulbulian. Avec *Debout sur leur terre* (1982), Bulbulian utilisera toute la force du système de production de l'ONF pour aller à la rencontre des habitants du Nunavik et faire de ce film un réquisitoire pour les droits ancestraux des Inuits qui vivent sur la côte de cette mer intérieure que sont l'ensemble baie James et baie d'Hudson. Pour Bulbulian, un personnage fort

¹⁸ LAFOREST D, 2009, *Le rhapsode du direct : Pierre Perrault et la formation du poète déterritorialisé* in *Traversées de Pierre Perrault*, sous la direction de GARNEAU M et VILLENEUVE J, Montréal, Fides, p.216

intercède pour nous et nous présente, dans un discours politique réfléchi, les différentes problématiques de sa nation.

Enfin, Arthur Lamothe, incontournable, avec *La conquête de l'Amérique I* (1977)1992 et *La conquête de l'Amérique II* (1977)1990¹⁹ nous présente les autochtones de la Basse-Côte-Nord avec lesquels il entretient des liens fraternels évident ; il sera le premier cinéaste à être considéré comme « frère » par des Autochtones au Québec.

1.2.3 Regard et parole métissés

Quand j'étais petit, j'étais un « Indien » : c'était porter un chamois, une méchante guenille qui fait briller les bicycles commandos, icônes de mon enfance, trois vitesses au plancher et *tire balloune avec des poignées Mustang*. Aujourd'hui, je me sais métissé et ça ne veut pas du tout dire la même chose... Alors qu'est-ce qu'un regard métissé? Dire qu'une parole est métissée, c'est déjà installer une tension, une dynamique qui transporte avec elle tout un lot de sens : « Le métissage ne considère pas l'altérité à partir de la plénitude d'une identité qui lui serait propre...Il est travaillé par elle, il *est* ce travail²⁰ ».

J'aimerais tenter d'expliquer ce qui oriente mon regard pour l'étape de l'analyse. Tout d'abord, la grande question : qu'est-ce donc qu'une parole métissée? Venant du monde de la biologie, le métissage s'étend maintenant, quoique de façon plus timide, à l'anthropologie. François Laplantine le définit ainsi :

¹⁹ Tournage en 1977 et sorties respectives des films en 1990 et 1992 dans un ordre inversé : *la conquête de l'Amérique I* fût réalisé après le (II).

²⁰ NOUSS A, LAPLANTINE F, 2001, *Métissages, de Arcimboldo à Zombie*, Paris, Éditions Pauvert, p.191

« Le métissage, contraire de l'autisme, est ce qui nous arrache à la répétition du même, à la reproduction du compact dans un cadre limité. Il n'est pas ce qui s'emboîte ou se soude. Il ne se donne pas dans la constance et la consistance, mais s'élabore dans le décalage et l'alternance. On reconnaît le métissage dans un **mouvement** (c'est moi qui souligne) de tension, de vibration, d'oscillation, qui se manifeste à travers des formes provisoires se réorganisant autrement²¹ ».

La pensée métisse s'exprimerait donc par une parole en mouvement, qui n'est ni hétérogène, ni fusionnée, qui n'est pas non plus une parole de *côte à côte*, mais plutôt une parole en constance construction, une parole qui va et vient, qui serpente et circule sans repos, sans jamais trouver d'attache où elle pourrait se fixer, avoir une texture et où nous pourrions la regarder et en fixer une fois pour toutes les contours. Le champ sémantique du terme *acculturation* est redéfini par le terme *métissage*, car c'est bien d'un espace culturel dont il est ici question. Ce mélange culturel est aussi nécessaire qu'il est souhaitable dans notre pays qui n'en est pas un. « À l'image du [trickster], cette figure légendaire de la littérature orale amérindienne, le métis déjoue et échappe à toute catégorisation, il reste un fugitif infigurable et insaisissable. Mais, en même temps, il est partout et nulle part, sans lieu, toujours en fuite, victime de sa propre aliénation. Sa parole difforme permet de dire son absence ²² ». Dans le livre *Aimititau! Parlons-nous!* qui résulte des premiers échanges épistolaires entre les écrivains autochtones et québécois, l'auteur Jean Désy utilise le mot *métis* pour désigner un espace temporel futur, un lieu qui reste à inventer et surtout, un pays à nommer :

« Le monde métis m'apparaît comme une merveilleuse solution à mille dissensions...un beau jour, il faudra que nous nous assoyions tous ensemble, Autochtones et non-Autochtones, belle gang de Métis, autour d'un feu de joie, pour que la nation qui est la nôtre ne soit plus qu'une, et non éclatée en mille directions opposées...nation polyglotte capable de faire cuire une outarde près de la flamme d'un feu de peuplier comme capable de conduire un tracteur lourd dans une mine de cuivre de la taïga!²³ »

²¹ NOUSS A, LAPLANTINE F, 2001, *ibid.* p.8

²² TURGEON L. 2002, *Les mots pour dire les métissages* in *Le Soi et l'Autre*, Québec, Presses de l'Université Laval, p.393-394.

²³ DÉSY J. 2008, *Aimititau! Parlons-nous!*, Montréal, Mémoires d'encrier, p.157.

Cette belle envolée lyrique, presque une prière, en tout cas et pour le moins un souhait fortement dit, résume cette notion de mouvement, d'appartenance à un peuple en *réinvention* constante et nous invite à une reformulation de notre notion de *nation*. Puisqu'il s'agit d'espaces culturels à partager, d'espaces s'exprimant par la parole, par l'écriture et par l'art, ce métissage, pour revenir à Nouss et Laplantine, est donc « le résultat d'un processus transculturel dans lequel [les composantes se rencontrent, s'unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité]²⁴ ». Et ce que je recherche est cette parole qui naît dans le rapport à l'autre, y entre et y sort sans perdre son identité propre, mais qui est capable d'une appropriation culturelle qui la transforme et nous la montre sous un nouveau jour, une parole qui *dit* d'une nouvelle façon et où l'on perçoit la trace de sa naissance, où l'on reconnaît son propre territoire ancestral.

Ce processus transculturel, qui n'est pas de l'acculturation dans le sens de perte identitaire, mais bien une refonte de l'identité à un creuset commun, le film *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993) d'Alanis Obomsawin en est un parfait exemple puisqu'il examine deux cultures vivant côte à côte sans trop se connaître, mais qui partage le même sol, une grande partie de leur culture et un avenir commun. Dans *Aitun* (2011) de Kevin Bellefleur, une culture en interroge une autre et ce sont les outils du cinéma qui se posent comme point de rencontre non seulement de deux cultures, mais de deux générations. On retrouve aussi le travail d'une culture sur une autre avec ses effets bénéfiques ou délétères dans *L'amendement* (2007) de Kevin Papatie et *L'enfance déracinée* (2013) de Réal Jr. Leblanc. Quant aux films *Aimer, finir* (2009) de Lucie Lambert ainsi que *Le peuple invisible* (2007) de Robert Monderie et Richard Desjardins, le métissage s'y exprime non plus par la parole, mais par l'affirmation consciente de l'appartenance à une même grande famille humaine.

²⁴ UZEL J-P. 2002, *L'Art comme palimpseste*, citant NOUSS A, LAPLANTINE F, 2001, *Métissages, de Arcimboldo à Zombie*, Paris, Éditions Pauvert in *Le Soi et l'Autre*, Québec, Presses de l'Université Laval, p.404.

Finalement, dans mon film *Paroles amérindiennes* (2013), la parole métissée est l'un des grands thèmes abordés, c'est-à-dire la parole en tant qu'outil du dialogue comme point de rencontre entre les Blancs et les Innus de la Basse-Côte-Nord. Le métissage étant le grand thème d'une recherche que je poursuis maintenant depuis une dizaine d'années, j'ai pensé qu'il était important d'inclure ce film à mon corpus, puisqu'il a participé à la construction de ma pensée sur ce sujet. En même temps, il existe maintenant assez de distance avec ce film pour que je le considère comme un objet fermé qui se prête à une analyse dans le contexte de réflexion plus global que je propose dans ce mémoire.

1.3 Question de recherche

Eu égard aux considérations énoncées précédemment, et mises en tension, je dirais arc-bouté sur les paramètres sociaux, politiques et la cinématographie contemporaine de chaque époque, quels sont les constats à faire sur les différentes perspectives du regard de l'un sur l'*Autre*? Pour dégager cette perspective, il me faut répondre à une question :

D'où parle-t-on? C'est à dire, comment a évolué le regard documentaire que nous, les cinéastes québécois d'abord allochtones et maintenant aussi autochtones, portons sur les Autochtones d'ici selon l'époque?

Il me faut donc comprendre d'où notre cinéma documentaire d'auteur vient et, par le prisme de notre propre mutation cinématographique, *voir* et comprendre en fin de parcours vers où et vers quoi nous nous dirigeons.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

2.1 L'indien réel vs l'Indien filmé

Un retour en arrière dans une perspective historique s'impose, l'idée étant de bien saisir la nature du sujet que nous préoccupe. Je passerai rapidement sur les premiers dix à quinze mille ans d'occupation du territoire par les peuples des Premières Nations ; alors que ce laps de temps est immense et à la source de toutes les revendications de ces peuples, de leur définition identitaire même, il n'existe que peu ou pas d'histoire écrite à laquelle se référer. Les historiens, tel Réjean Morissette, précisent que pendant cette longue période, les Autochtones vivaient selon le mode de vie du chasseur-cueilleur²⁵, et arpentaient le territoire au fil des saisons, c'est-à-dire que selon le mode nomade, dans un territoire donné et défini par ses obstacles naturel, ses frontières (chaines de montagnes), ses chemins naturels (rivières et fleuves) et les saisons en dictaient les déplacements et les moments de migration. Par exemple, les Innus de la Basse-Côte-Nord arpentaient et arpentent (pour quelques-uns) toujours un territoire nommé *Nitassinan*²⁶, territoire bordé au sud par le fleuve mais qui jadis s'étendait jusqu'à New York, à l'ouest par le Lac-Saint-Jean, à l'est par Pakuashipi (Blanc-Sablon) et au nord, à la fin de la forêt boréale, à la hauteur de Matimekosh.

Je disais qu'il n'existe que peu ou pas d'écrit ou de traces écrites de ce long laps de temps : l'histoire des Autochtones d'ici en est une d'histoire orale ; les contes et légendes qui forment l'identité traditionnelle autochtone étant racontée de génération

²⁵ MORISSETTE R, 2012, *Les Autochtones ne sont pas des pandas*, Montréal, Éditions Hurtubise Inc. p.33

²⁶ Littéralement : Notre terre.

en génération. Même l'aspect pictural est presque absent de l'histoire du territoire québécois, sauf pour quelques dessins rupestres, pictogrammes et pétroglyphes découverts récemment à Nisula sur la Côte-Nord et en quelques autres endroits (la Roche indienne de Potton en est un bon exemple²⁷) ; la transmission de l'histoire est affaire d'oralité. Il faudra remonter à Champlain pour trouver les premiers écrits (de Champlain) nous indiquant la façon de vivre des premiers occupants du territoire. Ensuite, et jusqu'à tout récemment, c'est-à-dire avec l'alphabétisation des peuples autochtones, nous commencerons à voir se dégager une véritable littérature autochtone, d'abord en langue française et maintenant en langue mohawk et algonquienne, malgré la perte des langues ancestrales à la suite des efforts d'assimilation produit de l'église et des gouvernements fédéraux et provinciaux. Il n'est pas anodin de constater que l'apparition tout de même assez récente, parlons ici de dé-marginalisation ou encore d'apparition dans le *mainstream* de la culture autochtone et de ses portes étendards tel le groupe *Kashtin* s'est justement fait par la musique. La musique et ses paroles chantées sont une version métissée, acculturée de l'oralité première ; la suite logique du conteur qui, découvrant la technologie nécessaire à la propagation de son art, se l'approprie et en fait le vecteur moderne de son identité et de sa résonance sur le monde.

Dans son *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Diane Boudreau affirmait, à propos des écrivains d'origine amérindienne vivant sur le territoire québécois, que « l'indianité demeure pour tous la justification première de l'écriture et de l'acte de publier²⁸ ». De plus en plus, et dans l'état d'effervescence qu'elle vit depuis quelques années, la littérature amérindienne d'expression française cherche à faire mentir cette affirmation, ou du moins à la nuancer. C'est-à-dire que la littérature, d'abord née de l'oralité et collant à celle-ci avec des préoccupations avant tout identitaires, des textes rapportant les traditions et les légendes indiennes se

²⁷ Voir le site du paléontologue amateur Denis Bombardier : <http://paleo.dbvision360.com/index.html>

²⁸ BOUDREAU, Diane (1993), *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, l'Hexagone. p.140

tourne maintenant vers une construction hypermoderne, abordant des sujets actuels où l'auteur (principalement en poésie, fer de lance de toute littérature) met en scène des préoccupations qui lui sont propres et à l'instar de ses contemporains québécois, est passé de la tradition à l'expérimentation formelle, à la littérature au je, une littérature de l'intime. Dans un texte paru en 1990, Jeannette Armstrong soutient que la littérature est un vecteur d'autonomisation (*empowerment*) par rapport à la perte d'autonomie (*disempowerment*) vécue par les cultures amérindiennes, notamment à cause des pensionnats autochtones. Elle invite les auteurs des Premières Nations à prendre la plume pour révéler la force et la contemporanéité de leurs cultures, à avoir « *...the courage to shake off centuries of imperialist thought... Our task as Native writers is twofold. To examine the past and culturally affirm toward a new vision for all our people in the future*²⁹ ».

C'est donc un regard sur les analyses critiques en littérature qui nous apporte arguments et clés de lecture s'adaptant bien aussi à l'étude de notre sujet. En effet, ainsi en va t'il de l'art autochtone actuel. Les trois paradigmes sont franchis et nous sommes résolument dans le troisième : l'art, ici le cinéma, est maintenant dans le moment du métissage culturel, tant de la part des auteurs *blancs* et *rouges*, tant en littérature avec Réjean Morissette : *Les autochtones ne sont pas des Pandas*, (Hurtubise 2012) et Joséphine Bacon : *Bâtons à messages*, (Mémoire d'encrier 2009), qu'en cinéma avec Richard Desjardins et Kevin Papatie. Tous ont maintenant ce même message en filigrane : « Nous ne sommes pas des sauvages ». On mesure bien là le chemin parcouru depuis Flaherty, depuis Perrault, qui nous conduit à l'autonomisation du cinéaste autochtone et de son regard inversé.

²⁹ ARMSTRONG, Jeannette ([1990] 1998), *The disempowerment of first North-American Native Peoples and empowerment through their writings*, dans Daniel David MOSES et Terry GOLDIE [dir.], *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, Toronto, Oxford University Press, p. 241.

C'est ainsi que le Wapikoni mobile, organisation mise sur pied par la cinéaste Manon Barbeau, fait émerger une pratique qui délimite un territoire identitaire fort et où les conditions de tournage, la manière, oriente et qualifie tout un pan du nouveau discours sur et par les Autochtones dans ce mouvement nouveau qui est le regard sur l'*Autre* par le *regardé* traditionnel. Déjà, on ne tourne plus, ni ne présentons nos films de la même façon. Ainsi, les films issus de l'expérience Wapikoni sont singuliers, mais leur masse critique les associe désormais à un genre, un style : le documentaire d'auteur avec une caméra à hauteur d'homme, même si dans la singularité et la pluralité des propos on retrouve parfois des films de fiction. Au-delà de l'éloignement et de l'exotique, ils nous informent et nous transforment : « Le cinéma est devenu formateur d'un regard global porté sur les sphères les plus diverses de la vie contemporaine³⁰ ».

2.2 Conditions d'émergence de la parole cinématographique

Pour un cinéaste, la parole cinématographique est affaire de caméra, de lentilles, de points de vue, de rythmes. Alors qu'à l'instar de George Lucas³¹, on peut dire que la technologie n'est pas une fin en soi, c'est-à-dire que l'art demeure à jamais au niveau humain, une idée, un concept, une expression de notre humanité, cette technologie, ces outils sont des facteurs d'une grande influence sur les résultats, on sait que le matériel synchrone et léger fut déterminant chez Groulx et Brault. Comment la technologie influence-t-elle le contenu et la forme d'un film? Il nous faut prendre cela en considération : j'étais en Palestine et je tournais par une chaleur de 47 degrés dans le désert avec une Bétacam de 40 lbs à l'épaule. Après deux heures de ce régime, je n'étais plus en mesure de continuer de tourner, peu importe si l'action à ce moment eut été ou non déterminante pour le film. La légèreté actuelle du matériel

³⁰ LIPOVETSKY G et SERROY J, 2007, *ibid.* p.29

³¹ Voir HEARN M, 2005, «Le cinéma de Georges Lucas», New-York, Harry N. Abrahams.j

(les caméras P2 par exemple) influence directement le genre de plan que l'on ira chercher.

À la prise de vue, le cinéaste parle tout d'abord avec un plan, une valeur de plan, un cadrage, une composition. C'est ce que Catherine Saouter nomme la *syntagmatique de l'image*.

« Toute image, d'un point de vue sémiotique, est donnée, à un premier niveau, comme un objet *plastique*, dont l'organisation repose sur une manipulation délibérée des conditions perceptuelles. À un deuxième niveau, comme un objet iconique qui laisse identifier sa détermination et sa nomination dans un champ encyclopédique préétabli. À un troisième niveau, comme un objet interprétant, producteur d'un sens donné à interpréter. La dialectique entre les plans plastique et iconique donne accès au plan de l'interprétation...³² ».

Le sujet filmé, la manière utilisée pour ce faire, sa position au montage et le rythme que l'on donne à cette succession de 24 images/seconde (*l'objet plastique*) participe à une parole par la suite décodée et interprétée par le spectateur. Cette expérience cinématographique, ainsi que toute autre expérience culturelle, artistique et même relevant de la quotidienneté, transforme aussi notre expérience de vie qui modifiera nos lectures de la vie et ce qui nous entoure. « D'un côté la compréhension de soi passe par le détour de la compréhension des signes de culture dans lesquels le soi se documente et se forme ; de l'autre, la compréhension du texte n'est pas à elle-même sa fin, elle médiatise le rapport à soi d'un sujet qui ne trouve pas dans le court-circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie³³ ».

Un autre facteur décisif, et peut-être que celui-ci modifie encore plus l'expérience, est l'aspect monétaire, le budget d'un tournage donné. Le cinéma documentaire d'auteur ne se fait plus pour la télévision, du moins les diffuseurs achètent de moins en moins de licences et le film d'auteur se trouve à être sous-financé, ou encore

³² SAOUTER C; 2000, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ Éditeur. p.13

³³ RICOEUR P, 1986, *Qu'est-ce qu'un texte* in *Du texte à l'action*, Paris, Seuil. p.152

financé de manière incomplète. Le cinéaste fera tout de même son film. Mais quel en sera le résultat?

La télévision prend de plus en plus de place dans l'enveloppe budgétaire allouée au genre cinématographique documentaire. Le diffuseur, ou son (sa) représentant(e), influence grandement l'équipe de tournage dans ses choix : une certaine idée de liberté s'en trouve modifiée, à un point tel que le Conseil des Arts du Canada ne subventionnera pas un projet documentaire pour lequel un diffuseur télé a donné son aval et que l'on retrouve dans la structure financière³⁴. Lors d'une présentation de mes films que je fis pour un cours universitaire du professeur et cinéaste Jean-Pierre Masse, à l'Uqam, j'ai exploré avec les étudiants la notion de réalisation en cinéma documentaire d'auteur fait pour la salle vs l'œuvre unique pour la télévision en y comparant les différences et les répercussions dans le processus de création. Le processus télévisuel est soumis à plusieurs interventions de la part des commanditaires, c'est un aspect majeur qui modifie de manière importante le film. Comment cela a-t-il évolué et évolue-t-il encore dans notre cinéma?

Déjà, la venue de la télévision a bouleversé le rythme de nos vies. Elle a modifié de façon profonde et irrémédiable notre rapport au temps, notre rapport à l'autre et le regard que nous portons sur nous-mêmes, comme groupe et comme individus. La vitesse s'est installée, nous nous « courons après la queue », et lorsque nous nous assoyons devant le téléviseur pour soi-disant relaxer, c'est souvent le contraire qui se passe. La télévision a complètement modifié la façon de voir la vie et de la percevoir. On raconte les histoires plus vite, en de plus brefs moments : ce ne sont pas seulement les conditions de production qui se sont vues transformées, mais surtout notre façon de raconter une histoire. Plus court, plus dense, plus vite. Et alors

³⁴ Voir le formulaire et règlements de demande bourse de production, Arts médiatiques, Conseil des Arts du Canada.

que le média est transformé à son tour par le tout écran, l'écran dans chaque pièce, le cinéma prend une nouvelle forme, il mute :

« ...la mutation hypermoderne a ceci de caractéristique qu'elle affecte dans un mouvement synchrone et global les technologies et les médias, l'économie et la culture, la consommation et l'esthétique. Le cinéma obéit à la même dynamique. C'est au moment où s'affirment l'hypercapitalisme, l'hypermédia et l'hyperconsommation globalisés que le cinéma entame précisément sa carrière d'*écran global*³⁵ ».

Alors, nous mutons donc aussi, il en va ainsi de notre parole, cette parole moderne qui nous anime et définit le langage cinéma. Il nous faut ainsi recadrer le travail d'interprétation et de proposition de concepts, entre le matérialisme historique (les contraintes techniques, de dispositif et idéologiques) et l'analyse cinématographique pour remettre en contexte les œuvres étudiées, en repensant aux fonctions que le média cinéma avait au moment de la réalisation en question, à chaque fois possiblement différentes. Cela est une démarche essentielle qui se lira explicitement et en filigrane tout au long de ce travail.

2.3. Du contenu

2.3.1 Cinéma ethnographique

« Je considère que tout mon travail cinématographique n'est qu'une contribution à mon travail d'explorateur³⁶ ». Voilà qui décrit bien le sentiment animant les arpenteurs cinématographiques qui défrichent les terres inexplorées : nous explorons, la caméra est un crayon... L'image qui me revient en tête est toujours celle d'un

³⁵ LIPOVETSKY G et SERROY J, 2007, *Le nouvel âge du cinéma* in *L'Écran Global; Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil. p.23

³⁶ FLAHERTY RJ, in ROUCH J, 2009, *Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma-Essais, Paris, INA, p.97

Tintin du début du siècle, armé de sa caméra, tel l'abbé Tessier avec son béret vissé sur la tête qui, faisant œuvre de journalisme, nous introduit aux mystères des lieux inconnus. Telle est aussi une définition possible du cinéaste ethnographique. Et comme je l'ai moi-même fais pour mon film *Chroniques de Palestine* avec mes protagonistes Nina et Ossama, Flaherty filme son ami, son *fixer* ; les circonstances font souvent de ce rapprochement émotionnel un sujet évident, pour toute sortes de raisons pratiques mais aussi pour la véritable profondeur du regard possible : l'amitié offre un accès plus réel, plus tangible et plus profond que la simple rencontre passagère. « Flaherty ne suit pas Nanouk à la trace, en chasseur d'images, il lui demande de collaborer étroitement au portrait sociologique qu'il entreprend, un portrait où l'Esquimau sort de l'anonymat, prend figure d'homme. Flaherty observe minutieusement Nanouk et sa famille, après avoir été adopté par eux. Cette attitude résume toute la déontologie de la recherche...³⁷ ». Voilà comment, avec une approche participative, Flaherty pourra raconter cette histoire, documentaire fictionnalisé qui, par la mise-en scène, nous donnera un aperçu du réel, qui sublimera la réalité pour en faire surgir une nouvelle : raconter une histoire, voilà le but à atteindre, quitte à faire des choix qui imposent une *fausse* réalité.

Dans le cas d'*Attiuk*, Perrault nous raconte aussi une histoire. La vie réelle des Innus est-elle telle qu'il nous la montre? Est-elle très différente? Nier la subjectivation du regard, c'est aussi nier le cinéaste, ce qui reviendrait à nier le monde. Malgré qu'on puisse qualifier ce film d'ethnographique, puisqu'il en remplit le contrat, c'est-à-dire que l'auteur nous parle effectivement d'un peuple et de son mode de vie, c'est d'un peuple qui n'a jamais existé dont il nous parle.

Perrault, au bout du compte (du conte) idéalise l'Indien, lui donne une virginité qu'il n'a jamais eue, pire encore, il y a émergence d'une figure christique chez l'Indien de

³⁷ DE HEUSCH L, in ROUCH J, 2009, *Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma-Essais, Paris, INA, p.97

Perrault qui, loin des rituels animistes qui ont encore cours chez l'Innu de la Basse-Côte-Nord, qualifie l'Indien de la façon dont le Québécois moyen de l'époque le percevait : un gentil enfant, personnage coureur des bois qu'il fait bon de voir le missionnaire éduquer. Perrault n'a pas questionné ce regard, il l'a embrassé et nous le rend d'une façon toute Disneyenne : l'Indien de Perrault est une fabulation chrétienne.

Mais comment montrer cet *Autre* que l'on ne découvre que par nos propres filtres? L'Indien, être à découvrir, cet inconnu, ou encore le Québécois fermier de l'Abbé Tessier, est un être qui se montre et est dévoilé par ce qu'il aura de plus traditionnel, pour en saisir la forme première, identitaire et distinctive. On dit « de la musique traditionnelle » ; cela conforte le spectateur que de voir cet inconnu dans sa couleur nominale : un détour par les musées canadiens nous montrent cet Indien avec son canot, son feu de camps, vêtu de peaux d'animaux et le visage peint, tout comme le québécois d'antan est montré comme un bucheron ou encore un fermier vivant dans une pauvre maison avec une nombreuse famille. Cela conforte le spectateur dans sa propre réalité, dans sa propre identité : voilà d'où nous venons, voilà qui nous étions et sommes encore, à un certain degré. Ce cinéma ethnographique ne peut que nous montrer ce *bon sauvage*, un être enfant, animiste et faisant lui aussi parti de cette nature à conquérir, à civiliser. Comment pourrait-il en être autrement? Le cinéma ethnographique nous montre ce qu'il y a de *premier*, quitte à prendre des raccourcis avec le réel.

2.3.2 Cinéma de proximité

« Cinéma de proximité » est une définition qui décrit bien le regard sur l'Autochtone de la période onfienne. Dans son essai *Le cinéma à l'épreuve de la communauté* (2009), analyse critique sur le cinéma francophone de l'Office national du film

couvrant les années 1960 à 1985, Manon Froger nous indique que l'on passa du cinéma documentaire institutionnel, avec une signature institutionnelle, au développement de ce qu'il convient d'appeler le film d'auteur. Il y eut à l'époque une autonomisation des cinéastes documentaristes face à l'imprimatur corporative gouvernementale de l'institution. Animés d'un sens social aigu, les cinéastes allaient, en leur nom propre, en tant que créateur, prendre part à l'effervescence de l'époque et faire leur la maxime de Gaston Miron : « Je suis sur la place publique avec les miens et la poésie n'a pas à rougir de moi ».

« Il faut se souvenir qu'au début des années 1960 l'ONF était revêché à [l'autonomisation] du documentariste en auteur... Le documentariste se positionnait (alors) comme auteur pour faire valoir le droit de chacun à exprimer son point de vue; il construisait son film dans une optique minoritaire, au nom de tous ceux qui ne prenaient pas la parole... c'est précisément cette démarche qui heurta à plusieurs reprises la direction de l'ONF, qui croyait en sa mission médiatique d'organisation du débat public entre acteurs agréés ou qui se contentait de remplir son office de propagande gouvernementale³⁸ ».

Les cinéastes, à l'image de la société québécoise qui s'ouvre et se déploie sur le monde, s'ils oeuvrent toujours au sein de l'institution, vont s'émanciper, du moins en ce qui concerne le processus créatif et vont s'inscrire dans la société qui les anime et à laquelle ils participent. On assiste à la création du « Groupe de recherche social ». Un des leaders du groupe sera Maurice Bulbulian, pour qui le médium communicationnel est une clé de transformation sociale : on assiste à l'avènement du *film-outil*. « Pour Maurice Bulbulian, le problème de la pauvreté est pourtant d'abord un problème de démocratisation de la communication. [C'est une prospection de ce côté que je veux tenter en proposant à l'ONF de produire deux films sur le thème de la guerre à la pauvreté]³⁹ ». Bulbulian, comme les Leduc, Dansereau et consorts interviennent directement maintenant dans la trame sociale. Non seulement le cinéaste intervient, mais il le fait en collaboration avec les acteurs sociaux

³⁸ FROGER M, 2009, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, p.80-81

³⁹ FROGER M, 2009, *op.cit.* p.41

importants de l'époque tel le docteur Serge Mongeau, médecin du service social aux familles.

Le procédé comporte un risque immense : le lien créé avec le protagoniste est un lien social, qui va parfois jusqu'à l'amitié. Et ce lien peut facilement être rompu, est parfois perçu, au point de vue esthétique, comme une trahison. Le jugement des pairs peut-être impitoyable. « De ce point de vue, et pour suivre Pierre Bourdieu, les plus démunis en capital symbolique auraient une appréciation éthique plutôt qu'esthétique, étant dans l'incapacité de juger l'œuvre en tant qu'œuvre, quand ce jugement implique des compétences techniques et sociales qu'ils ne connaissent pas⁴⁰ ». Le film collectif *À Saint-Henri le cinq septembre* en fût l'épiphénomène : l'image projetée d'eux, troublant éthiquement les protagonistes, ils se firent adversaire du film les représentants. Une famille changea même de quartier, ne pouvant plus assumer socialement l'image de pauvreté que le film projetait d'elle.

« La thématization du risque de la déchirure du lien par la médiation audiovisuelle fut même particulièrement sensible dans la relation documentaire aux Autochtones. On la retrouve chez Perrault, Lamothe et Bulbulian⁴¹ ». La réception de leur image que projette le médium filmique est affaire délicate. Alors que chez Lamothe et Bulbulian, le cinéaste opta pour laisser toute la parole au protagoniste et tenter du faire du cinéma-vécu ou vérité où le protagoniste doit tenter de tirer profit de l'objectivation de son image, chez Perrault, on retrouve la presque disparition d'un sujet, ou encore son exacerbation littéraire par l'utilisation de l'intercesseur spécialiste pour nous le montrer. À ce moment, on pourra toujours « faire dire », un processus de légitimation à risque moindre pour le cinéaste.

⁴⁰ FROGER M, 2009, *ibid.* p.237

⁴¹ FROGER M, 2009, *ibid.* p.241

Dans *La bête lumineuse*, l'Indien est cet homme qui vague en arrière-plan, on le voit se promener, il coupe du bois, on sait aussi que c'est lui qui organise les repas pour les chasseurs, il est l'homme qui s'occupe du campement, comme je disais tantôt, il est le *fixer*, mais contrairement à Flaherty, il n'est pas la vedette, il n'est pas le sujet. Il existe, chez Perrault, une certaine gêne à faire de cet homme un personnage complet et complexe ; il existe comme une fausse pudeur, mais je crois en fait qu'il s'agit d'un regard purement colonial de l'auteur. L'Indien, c'est le domestique et filmer le domestique, à quoi bon. Pourtant, malgré cela, cet homme et sa présence fantomatique est essentiel au déroulement de l'histoire qui nous est racontée, et contrairement à d'autres œuvres de Perrault, où le personnage autochtone se déploie au centre de la narration, cette silhouette, en restant dans l'ombre, nous en dit beaucoup sur les protagonistes. Il s'agit d'une des rares utilisations en demi-teinte sur laquelle je m'interroge encore : jusqu'à quel point cet état des choses participe-t-il d'une volonté flagrante du réalisateur?

Quelque quinze années après *Attiuk*, Perrault nous donne *Le goût de la farine*. Je reviens à la description du film faite par un technocrate de l'O.N.F. sur internet : « Documentaire **sur les Montagnais** (c'est moi qui souligne) de Saint-Augustin et de La Romaine, dans la région de la Côte-Nord, au Québec. Vous y découvrirez que malgré la pensée traditionnelle de notre culture qui s'est toujours crue supérieure à la leur, nous avons encore beaucoup à apprendre des Amérindiens ».

Perrault nous regarde par le biais de l'autre, et refonde la question identitaire : de « qui sommes nous? » nous passons à la double question identitaire « où sommes nous? » et « où allons nous? » À la suite de Pierre Ouellet, il nous faut « analyser les formes d'énonciations verbales et visuelles de la mémoire, de la perception et de l'imagination qui sous-tendent l'expérience intersubjective ou la dynamique

relationnelle entre le soi et l'autre...⁴² ». Et ces formes d'énonciations sont mouvantes et passent par une parole subjectivée, entraînées dans un feu roulant d'images qui donnent au point de vue la force de vérité.

Perrault nous aura joué un tour : l'abbé Joveneau, *fixer* pour le cinéaste et protagoniste, est à lui seul le porteur du faux ballon qui se joue dans la fausse partie où nous croyons vivre l'*Autre*, mais à la fin, le mirage s'estompe et nous révèle le miroir qu'est ce film : Joveneau aura intercédé pour nous, afin que nous puissions voir l'Indien(s) et ces derniers auront intercédé pour nous afin que nous puissions voir notre véritable figure.

2.3.3 Regards métissés

Je est un autre disait Rimbaud, alors que jeune il se fondait dans les personnages multiples possibles à l'auteur littéraire; la poésie, chemin coloré et ouvert, permet cette duplicité et le changement de perspective. Voici que notre histoire, la *Canadienne française*, d'où émerge cet être pas tout à fait blanc, pas tout à fait rouge, un être aux multiples visages, cet être fracturé qui, s'il sait bien d'où il vient, tarde à dire où il va. « On vient d'un père qui était le fleuve, et d'une mère qui était, pour parler *Mitchif*, sauvage... » dira Jean Morrisset dans *Paroles amérindiennes*. Yves Sioui-Durand y proposera une définition plus philosophique, sur le mode interrogatif : « Qu'est-ce c'est être un indien aujourd'hui? Est-ce avoir une carte?... Est-ce que c'est ça être un indien? C'est quoi un peuple? C'est quoi une culture?... Une culture c'est la matrice de l'imaginaire d'un peuple qui sert à former des humains...⁴³ ».

⁴² OUELLET P, 2002, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Montréal, Les presses de l'Université Laval, p.14

⁴³ SIOUI-DURAND Y, in BASTIEN P, 2013, *Paroles Amérindiennes*, Montréal, Les Indépendants Associés.

Toujours dans *Paroles amérindiennes*, et c'est là l'une des paroles les plus fortes, Shanimen Mesténapié, une Innu de Natashquan, dira : « Ma mère me dit : tu marches comme une Blanche... » Voilà qui continue de redéfinir les frontières (mouvantes) actuelles de l'acculturation en ce qui a trait aux Autochtones du Québec.

Depuis l'arrivée des premiers européens en Amérique, le métissage existe. On ne peut penser à la rencontre des peuples sans échanges, tant sur le plan biologique que culturel. Cette altérité a évolué, d'abord coloniale et relative, jusqu'à aujourd'hui, époque où les Autochtones et les Québécois habitent un même territoire, qu'ils partagent ensemble. L'Autochtone ou le Québécois ne va pas chez l'autre pour lui subtiliser un savoir, une qualité, voir un objet et le rapporter chez lui, comme un vaisseau spatial découvrant une planète et sa civilisation et ramenant des artefacts. Nous sommes du même territoire et nous marchons ensemble dans des possibles infinis.

«L'altérité relative est soumise à une finitude; plus encore, elle est finition dans la mesure où elle marque les limites du moi, de l'individu, d'un groupe, d'une culture. L'altérité absolue elle est infinité, l'immense horizon des possibles. Elle ouvre le sujet à l'altérité extérieure en partant d'une altérité intérieure... elle déconstruit les notions d'intériorité et d'extériorité en en déplaçant les frontières ou en les rendant flottantes. Le métissage trouve sa dynamique dans cette porosité où l'identité se fait naturellement transfrontalière, ne perdant rien de sa texture à passer d'un territoire (ontologique, culturel, langagier, etc.) à un autre, d'une forme à une autre, d'une appartenance à un autre⁴⁴ ».

La différence ontologique se situe dans la dichotomie colonisation/exploration. En ce sens, le régime colonial français diffère par sa nature de ce qui viendra ensuite et surtout de la façon américaine de faire les choses. Les Français sont peu portés sur la colonisation, l'intérêt se situe sur le développement de la route vers l'ouest et le développement du commerce des fourrures. Répartis ainsi sur un vaste territoire, il

⁴⁴ NOUSS A, LAPLANTINE F, 2001, *op.cit.* p.55

n'y a pas de réelle volonté d'établir des colonies à l'américaine, la préoccupation demeurant l'évangélisation et le commerce des fourrures ; les trappeurs Innus et Cris trouvent dans cette activité le moyen d'augmenter leur qualité de vie.

L'instauration du régime anglais avec la Proclamation royale de 1763 changera la donne, et elle aura de lourdes conséquences jusqu'en 1960. « Pendant 200 ans, l'histoire du Canada se forge à travers la cohabitation douloureuse de trois classes d'individu : les Anglais vainqueurs, les Canadiens français et les Autochtones, deux peuples vaincus et dominés⁴⁵ ». Dès 1783, avec l'arrivée massive des colons anglais loyalistes fuyant le territoire américain, même les Mohawks, jusque-là fidèles alliés des Britanniques, furent évincés de leurs lieux de vie habituels. « Ce processus d'éviction et d'enclavement des Mohawks sur un territoire restreint et clairement délimité est rapide et implacable... Dans les faits, les Britanniques venaient de procéder à la création de leur première réserve autochtone moderne au Canada⁴⁶ ».

La Proclamation royale de 1763 amorce le repli des peuples vaincus sur eux-mêmes, dans les territoires qu'ils occupent. Les Canadiens amorcent le développement de leur territoire, le long du Saint-Laurent et commence dès lors une ère de mixité avec les nations autochtones environnantes, c'est-à-dire les Algonquins de la rivière Outaouais, les Hurons et Abénaquis de Québec et Trois-Rivières, les Attikamewk de la Mauricie et les Innus du Lac St-Jean et de la Côte-Nord. C'est à cette époque que débute le métissage culturel du peuple Québécois d'aujourd'hui, né de l'altérité absolue que je décrivais plus haut, un regard sur l'autre où la frontière est toujours flottante, toujours en mouvement et où le métissage ouvre la voie à un horizon des possibles.

⁴⁵ MORISSETTE R, 2012, *Les Autochtones ne sont pas des pandas*, Montréal, Éditions Hurtubise inc, p.145

⁴⁶ MORISSETTE R, 2012, *ibid.* p.151

Est-ce dire qu'il n'y a pas de cinéma autochtone en tant que tel, que le cinéma de nature autochtone n'existe pas? Le réveil du mouvement autonomiste autochtone, qui bat son plein aujourd'hui avec des groupes et mouvements de revendications tel *Idle no more*, se situe, en cinéma, avec le développement pancanadien du programme *Challenge for Change/Société nouvelle* de l'ONF dans les années 1960. C'est en 1993, avec son film *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, que la cinéaste autochtone Alanis Obomsawin, devient l'égérie d'un mouvement cinématographique maintenant adulte, film qui transporte l'énergie communicationnelle et jusque-là informative des films fait par les Autochtones dans le champ politique :

« ...although her films appear to fit into the style institutionalized by the NFB, which emphasizes information and education, Obomsawin's practice sidesteps the prescriptive imperatives of the NFB didactic documentary. Her films rework documentary conventions and place representation at the service of a Native political and aesthetic agenda⁴⁷ ».

Nous assistons donc à la naissance d'un cinéma que les exégètes canadiens, anglophones et francophones, qualifient non seulement par la provenance de l'auteur, mais aussi par le contenu, de film « autochtone ». Le cinéma d'Alanis Obomsawin est non seulement un cinéma de provenance autochtone, mais il véhicule un signifié qui le place, éthiquement et politiquement, au cœur des revendications des peuples autochtones.

Cependant, et malgré cette dénomination, il faut regarder de plus près de quoi il en retourne. *Kanehsatake : 270 ans de résistance* n'est pas un film qui évoque le traditionalisme ou un esthétisme purement propre à un peuple, mais plutôt un film qui parle des relations entre peuples, ici les protagonistes de la *crise d'Oka*, c'est-à-dire les Mohawks et les Blancs d'Oka qui l'ont vécu. En ce sens, le regard d'Alanis Obomsawin, cinéaste qui empruntent des outils internationaux, avec ses codes et sa

⁴⁷ PICK S, 1999, *Storytelling and Resistance : The documentary practice of Alanis Obomsawin*, in *Gendering the Nation : Canadian Women's Cinéma*. Toronto : University of Toronto Press, p.77

grammaire internationale, c'est-à-dire ceux du cinématographe, pour exprimer sa création et qui nous donne un discours métissé, un discours qui porte sur la mixité des peuples n'a d'autochtone en fait que l'origine ethnique de la cinéaste. Il n'y a pas ici de cinéma « purement » autochtone, mais peut-être il y a t'il une *manière*, puisque le principe même du cinématographe en est un de métissage, où le regard est internationalement compris et décrypté, je dirais que l'outil cinéma est ce regard propre à humain et peut-être même ce regard de l'exil intérieur, j'y reviendrai.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Méthode d'analyse

Le travail composant cette recherche est éminemment herméneutique, donc subjectif puisque l'auteur en est le filtre et l'interprétant. Par mon interprétation et de manière inductive, en procédant à une réduction, je devrais pouvoir identifier un moment de regard, de parole et en dégager les caractéristiques. Tout d'abord, il me faut, à la suite de Thérien, en préciser le mouvement itératif : « Le processus n'est pas une grille, une méthode, un ensemble de règles qui permettraient une lecture sans faille. Le processus, de l'ordre du mouvement, comme son nom l'indique, apparaît comme une démarche inévitable à l'intérieur de la lecture⁴⁸ ». À l'intérieur du processus, cinq sous-processus qui me guideront, tel que défini par Thérien⁴⁹ c'est-à-dire les processus perceptifs, cognitifs, argumentatifs, affectifs et enfin, symboliques. Ainsi, la parole métissée n'est pas seulement affaire de concordance linguistique ou de concordance esthétique dans la manière ou le style cinématographique mais aussi d'interprétation de sens qui est intimement liée à l'expérience du récepteur (chercheur). L'*expérience*, peu importe le cadre de représentation qu'on lui donne (cinéma, conférence, visite muséale...) bien qu'elle soit porteuse de sa propre signification est toujours soumise à l'interprétation qu'on en fait : on ne peut la saisir que par notre propre perspective. Non seulement l'œuvre est comprise au moment de sa « réception » mais toute œuvre reste « ouverte », toujours prête à une nouvelle intégration : « l'herméneutique...ne consiste pas simplement à réactualiser en soi les opinions subjectives et les [vécus] d'autres hommes, mais à [comprendre l'excédent

⁴⁸ DUMAIS F. 2010, citant THÉRIEN G in *L'appropriation d'un objet culturel*, Montréal, Presses de l'université du Québec, p.55

⁴⁹ THÉRIEN G. 1990, *Pour une sémiotique de la lecture*, Chicoutimi, Protée, 18, 2, p.73-75

de sens contenu dans l'œuvre même] qui fait qu'elle demeure infiniment ouverte à de toujours nouvelles intégrations dans d'autres contextes⁵⁰ ».

« Le terme *appropriation* s'avère sans-doute adéquat pour décrire l'effort d'interprétation du spectateur, car l'appropriation met l'accent sur la responsabilité du spectateur, ses propres interprétations ayant des effets culturels qu'il doit prendre en compte⁵¹ ». Notre expérience délimite les frontières de l'appropriation et de ses contenus respectifs. Dans une perspective abductive/inductive, mon appropriation de la figure-pensée du film à voir, puisque dans mon analyse, il y a analyse filmique, se définit par *vagues successives* thématiquement délimitées et dont les frontières sont déterminées non seulement par leur contenu singulier mais aussi par la force et la manière de leur énonciation respective : l'échantillonnage, le lieu et le cadre (manière de l'époque, conditions de tournage) sont de première importance puisqu'ils nous permettent de penser l'expérience de façon prospective dans un cadre plus large et intemporel.

Il y a donc analyse du signifiant et du signifié pour chacun des films, du contenu et de la forme, malgré que ce mot qualifie mal tout ce qu'englobe cette appellation.

« Dans le langage courant des débats cinématographiques, on dit qu'on étudie la [forme] d'un film lorsqu'on étudie ce film en tant qu'ensemble de signifiant... Mais *étudier la forme d'un film*, ce serait en réalité étudier le tout de ce film en adoptant comme pertinence la recherche de son organisation, de sa structure : ce serait faire l'analyse structurale du film, cette structure étant aussi bien une structure d'images et de sons (= forme du signifiant) qu'une structure de sentiments et d'idées (forme du signifié)⁵² ».

⁵⁰ DASTUR F, 2005, *À la naissance des choses, Gadamer : Esthétique et herméneutique*, Paris, Encre marine, p.74

⁵¹ DUMAIS F. 2010, *L'appropriation d'un objet culturel*, Montréal, Presses de l'université du Québec, p.33

⁵² METZ C. 1967, *Propositions méthodologiques in Essais sur la signification au cinéma*, (réédition 2003) Paris, Klincksieck, p.99

Donc, à la suite de Metz, je ferai l'étude du signifié d'un film donné lorsqu'il aura un signifiant correspondant, c'est-à-dire l'étude du langage cinématographique d'un film donné, une analyse de la signification des éléments filmiques et de la signification des éléments filmés.

3.2 Éléments d'analyse cinématographique

Je procède donc à une analyse cinématographique des films du corpus. Les phases des tournages : préproduction, production et postproduction sont observées et contextualisées. Le scénario ou l'intention de départ, le cadre financier et social (institutionnel, privé) de la production, l'équipe de tournage (le genre, la grosseur, pas les membres, à moins d'indications contraires), le cadre du tournage (court, long, difficile, facile), sont pris en compte.

À l'analyse qualitative du film, au-delà du signifié, les éléments de mise en scène sont pris en compte : cadrage, choix de lentille (si possible), éléments de fictions, son direct ou indirect. Au montage, j'observe le rythme, le choix de coupes, l'ajout de musique ayant emploi diégétique ou dramatique. Je porte aussi attention à la narration, s'il y en a une, des films et de leurs énonciations : au départ, on aura toujours une fracture, un moment de stagnation ou une interjection qui amène, transforme ou encore introduit un sujet donné.

Dans toute conversation, dialogue, ou encore un monologue telle la *voix off* d'un documentaire, le moment de fracture, de recommencement est l'indicateur d'un début, d'un départ :

« L'entité linguistique n'est complètement déterminée que lorsqu'elle est délimitée, séparée de tout ce qui l'entoure sur la chaîne phonique. Ce sont ces entités délimitées ou unités qui s'opposent dans le mécanisme de la langue...quand nous savons quel rôle ou quel sens il faut attribuer à chaque partie de la chaîne (phonique), alors nous voyons ces parties se détacher les unes des autres, et le ruban amorphe se découper en fragments⁵³ ».

Grammaticalement, les indicateurs pronominaux seront ainsi porteurs de sens. Je ferai donc distinction entre le *je* exclusif ainsi que ses corolaires *moi, j'*, ainsi que, *vous, tu* et *eux, il* ou *ils*, en les mettant en opposition aux *nous, on* et *avec*. Évidemment, lorsque nommés directement, les qualificatifs tels (personne, être, humain) *Indien, Blanc, Québécois, Autochtone*, sont pris en compte.

3.2.1 De la manière : approche de tournage

L'expérience cinématographique définit le territoire intérieur du cinéaste et c'est seulement de ce territoire qu'il peut faire entendre sa voix. La syntagmatique de l'image est en fait un langage particulier avec ses symboles, syntaxe et ses agencements. Il faut dès lors comprendre les codes de ce langage cinématographique, ses grammaires et syntaxes puisqu'ils en existent peut-être autant qu'il y a d'écrivains lorsqu'on parle d'image. Ce langage est basé et se forme dans notre expérience humaine commune, il est décodé par le spectateur par le biais de ses propres expériences, mais à même un creuset commun. Il y aura des variations, mais les grands films, ceux qui touchent un nombre important de spectateurs, non par la qualité hégémonique de leur distribution mais en puisant à même la source de l'expérience humaine, utilisent un langage universel, au-delà des grammaires employées, pour continuer de filer la métaphore linguistique.

⁵³ DE SAUSSURE F. 1916, réédition 2005, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot. P.145

Ils existent plusieurs façons d'articuler ce langage et il y a distinction à faire entre *manière* et *style* « La phénoménologie pure du cinéma n'est jamais vraiment pure. La confrontation avec le donné cinématographique intervient à un moment ou à un autre, en sorte que se pose toujours le problème de l'extrapolation d'une philosophie de la conscience à un objet qui ... (est) ... irrémédiablement devenu une œuvre au sens large, une composition textuelle⁵⁴ ». Chez Pasolini, on va jusqu'à qualifier et définir l'objet dans le cadre comme monème, au-delà même du mouvement (le syntagme) et l'arrêt ou l'entre plans, le paradigme chez Deleuze. Dziga Vertov ne pouvait quant à lui trahir de cette façon l'esprit de la lettre du réel : « Vertov, c'est l'expression orthodoxe du documentaire, bien plus proche de l'actualité que de la fiction... Nous divergions sur un plan (avec Joris Ivens): est-ce que l'on peut faire des reconstitutions, des mises en scène? Je disais qu'on pouvait ... Lui s'y opposait⁵⁵ ». Jean Vigo, quant à lui, faisait parfois en sorte que le sujet filmé ne se rende pas compte de sa présence, comme nous pouvons voir dans le film *À propos de Nice*. Chaque cinéaste imprime ses propres inflexions au langage. Dans le documentaire, s'il use de mise-en-scène, s'il travestit les lieux de tournage, s'il demande au protagoniste de refaire une action, on dira que c'est une *manière* de faire, ici synonyme de *façon* de procéder. Flaherty, Perrault et les jeunes cinéastes autochtones d'aujourd'hui, tel Kevin Papatie détournent le discours « véracé » pour conter une histoire sur un mode « impressionniste » ou hyperréaliste, usant de mises en scène pour donner à comprendre. Voilà différentes façons de faire, différentes manières de tourner. Cet état d'être se perpétue jusqu'à nous avec des auteurs de ma génération tels Sylvain L'Espérance et Lucie Lambert, cinéastes du poétique et de la parole, qui marchent encore aujourd'hui dans les traces de Perrault, découvrent *l'Autre*, le Québec et le monde. « Alors, le cinéma peut s'appeler cinéma-vérité,

⁵⁴ CHÂTEAU D, 2005, *Le cinéma est-il phénoménologique?*, in *Cinéma et philosophie*, Paris, A.Colin. p.120

⁵⁵ DEVARRIEUX C, 1979, *Entretiens avec Joris Ivens*, Paris, Albatros, in GAUTHIER G, 2008, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin. p.151

d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma⁵⁶ ».

3.2.2 Du style : le regard

Une des expressions courantes dans les discours sur les films pour parler d'une caméra à l'épaule, qui cerne le sujet de près est : *caméra à hauteur d'homme*. La technologie marquera le style ; cette caméra portée et l'avènement du son synchronie changeront radicalement la *distance* entre la caméra et le sujet filmé. Un bon exemple est justement un film de Groulx, avec Brault à la caméra : *Les raquetteurs* (1958), tourné dans les rues de la ville de Sherbrooke lors d'une fin de semaine festive. La caméra ne regarde plus de loin (téléobjectif) ou de façon dérobée les sujets filmés, mais est carrément parmi eux, aussi près que le permet le foyer minimal d'une lentille (sur un 50 mm. approx. cinq pieds). Groulx aura par la suite ce mot : « Vous savez, avec le cinéma l'important n'est pas d'expliquer, mais que quelque chose soit compris de quelqu'un... voyez: si on vous montre des gens à la 300mm, ne le croyez pas: c'est truqué! La distance est fausse, le point de vue dissimulé. C'est immoral parce que ça montre le monde d'un point de vue indéterminé. Il faut détruire tous les objectifs au-dessus du 90mm!⁵⁷ ».

Caméra à hauteur d'homme, cet « état d'être » est un point commun, une filiation généalogique qui relie entre eux les cinéastes d'ici. Mais il y a plus et il faut ici revenir à Bazin et Eisenstein, en y référant comme pôles extrêmes afin d'aider une certaine schématisation. Comment le cinéaste québécois construit-il son film de manière à se rendre intelligible par le spectateur? Un petit détour chez Metz peut nous éclairer. On sait que la sémiotique du cinéma « propose de construire un

⁵⁶ DELEUZE G, 1985, *op.cit.* p.197

⁵⁷ GROULX G, 1969, *Où êtes-vous donc*, ONF.

modèle d'analyse capable d'expliquer la façon dont un film est producteur de sens et comment il le rend au spectateur⁵⁸ ». Si le contenu est le signifié au cinéma, la forme en est le signifiant. À l'instar des conventions de la linguistique, on aura des conventions véhiculées par le signifiant à l'intérieur du langage cinématographique. Bien que les deux s'articulent en même temps, le signifiant étant trop près du signifié en cinéma, et qu'on ne puisse donc avoir de « grammaire » cinématographique, on peut clairement voir des conventions, des organisations au niveau des phrasés, c'est-à-dire au niveau de l'arrangement séquentiel des plans. En sémiotique, on parlera de la « relation logique formant un code permettant à un message d'être compris⁵⁹ ».

Alors qu'un critique de film examinera la façon dont sont agencés dans un film donné la succession de codes révélant un texte et que le théoricien décortiquera chaque code pour en extraire la nature première, il me faut, pour comprendre la *signification* et en déduire la filiation possible, faire œuvre d'historien, c'est-à-dire : « examiner le développement et l'évolution des différents sous-codes... en regardant, par exemple, les différences d'éclairages utilisés à différentes époques... et de cette façon lentement arriver à comprendre la signification en cinéma⁶⁰ ». Finalement, saisir les codes qui surgissent pour composer le sous-texte et en comprendre le texte, c'est-à-dire, la séquence.

On sait que pour Bazin, l'art cinématographique est complet, est complètement achevé à l'intérieur même du plan et nos caméramen sont passés maîtres dans l'art de raconter plusieurs histoires dans un même plan, allant et venant d'un sujet à l'autre. Mais, rendons à Eisenstein ce qui lui revient, il faut aussi voir et comparer le montage si on veut en définir les conventions pour en dégager une filiation : « La

⁵⁸ ANDREW J.D, 1976, *Christian Metz and the semiology of cinema*, in *The major film theories*, Oxford. p.217

⁵⁹ ANDREW J.D, 1976, *ibid.* p.224

⁶⁰ ANDREW J.D, 1976, *ibid.* p.230

théorie du cinéma est en fait la théorie de la séquence (qui compose un texte de plusieurs codes) malgré que les analyses esthétiques de Bazin et celle d'Eisenstein restent incomplètes⁶¹ ». Mais prises ensemble, les deux se complètent et permettent un regard englobant sur une séquence donnée. Encore une fois, il s'agit d'examiner la suite séquentielle et d'en dégager les conventions, la façon dont le montage signifie, puis d'établir une cartographie de la *passation* de ces manières et conventions.

Il s'agit d'examiner, d'une part, le plan (un code) et sa construction et, d'autre part, le montage (assemblage de code formant un texte : la séquence). Ces deux choix peuvent a priori sembler arbitraires lorsqu'on pense aux multiples autres éléments que l'on pourrait analyser : les conditions technologiques, le budget... mais j'y reviendrai. Il faut tenir compte de notre réalité, de notre propre contexte de production : le cinéma documentaire d'auteur d'ici est le fait de grands directeurs photo (Brault, Labrecque, Leduc, Giguère...) et de grands monteurs (Nold, Groulx, Bélanger...). En ce sens, la phrase cinématographique s'élabore et s'articule sur ces deux axes (composition et syntaxe), ce qui nous fait reconnaître un style.

3.2.3 De la séquence : montage

Au départ de tout système clos, une définition possible de la séquence cinématographique, on aura toujours une fracture, un moment de stagnation ou une interjection, quelle soit visuelle, sonore ou les deux, qui amène, transforme ou encore introduit un sujet donné. Dans toute conversation ou dialogue, le moment de fracture, de recommencement est l'indicateur d'un début, d'un départ :

⁶¹ HENDERSON B, 1976, *Two types of film theory*, in *Movies and methods*, Los Angeles, U.C.L.A. Bill Nichols. p.394

«L'entité linguistique n'est complètement déterminée que lorsqu'elle est délimitée, séparée de tout ce qui l'entoure sur la chaîne phonique. Ce sont ces entités délimitées ou unités qui s'opposent dans le mécanisme de la langue...quand nous savons quel rôle ou quel sens il faut attribuer à chaque partie de la chaîne (phonique), alors nous voyons ces parties se détacher les unes des autres, et le ruban amorphe se découper en fragments⁶²».

Qu'il s'agisse d'un seul plan ou de plusieurs plans mis bout à bout, la séquence est une unité temporelle signifiante ; toutes les séquences auront ceci en commun : un début, un milieu et une fin. Ce qui me fait dire que la séquence est une histoire dans l'histoire. Les documentaristes d'ici, depuis toujours, construisent dans le plan, sur la distance temporelle. Il y a souvent plus d'une histoire racontée dans un plan tourné. C'est une de nos forces. Notre style documentaire est direct et convivial, contrairement à la manière Michael Moore, il est rarement dialogique, ni distancié : « Sans se résigner au rôle d'observateur neutre, le cinéaste s'introduit dans l'intimité du groupe. En résumé, il filme de l'intérieur occupant parfois la place centrale tout en restant invisible⁶³ ». C'est souvent la manière du film subjectif, du film d'auteur, c'est le cadrage qu'en fait Edward Branigan dans son texte : *Projecting a Camera : Language-Games in Film Theory* où, dans le tableau dans lequel il nous présente ses huit conceptions de la caméra, le film d'auteur est associé à une « caméra qui exprime postures et états mentaux⁶⁴ » et où son principe narratif est associé à la célébration de l'individu (ici singulier ou groupe, je parlerais plus volontiers d'unité) et de son monde intérieur. Cette description porte en elle la dualité cinéaste/sujet, le cinéaste étant partie prenante, composante du sujet ou groupe filmé. Et cet état d'être est commun à toutes les générations de notre cinéma documentaire, autant chez Perrault, Brault, Leduc que chez Giguère et Lambert.

⁶² DE SAUSSURE F. 1916, réédition 2005, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot. p.145

⁶³ GAUTHIER G, 2008, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin. p.219

⁶⁴ BRANIGAN E, 2006, FLAHERTY R cité in *What is a camera?* in *Projecting a camera : Language-Games in film theory*, Routledge. p.95

3.3 Corpus

Voici le corpus choisi pour l'analyse cinématographique :

Nanook of the North Flaherty R. 1922

Attiuk in Au pays de Neufve-France Bonnière R et Perrault P. 1958

Le goût de la farine Perrault P. 1977

Debout sur leur terre Bulbulian M. 1982

La conquête de l'Amérique I Lamothe A. (1977)1992

La conquête de l'Amérique II Lamothe A. (1977)1990

Kanehsatake : 270 ans de résistance Obomsawin A. 1993

Le peuple invisible Monderie R, Desjardins R. 2007

L'amendement Papatie K. 2007

Aimer, finir Lambert L. 2009

Aitun Bellefleur K. 2011

L'enfance déracinée Leblanc R jr. 2013

Paroles amérindiennes Bastien P. 2013

3.3.1 À propos du corpus

Deux raisons principales motivent ces choix. Tout d'abord, il s'agit d'œuvres phares, des films qui ont soit marqués ou qualifiés chaque période, des films très représentatifs d'un paradigme donné, fait par des auteurs qui eux aussi ont influencé le contenu et la manière de leur temps, du moins, et de façon indélébile, pour les deux premiers paradigmes, le troisième restant à être défini par l'histoire puisqu'il s'agit de la période actuelle. Ces films ont contribué à transformer le paysage cinématographique de leur époque respective, ont été marquants de manière notable et évidente.

Deuxièmement, il y a émergence de masse critique par les œuvres : ces films et auteurs, en élaborant un langage, une grammaire et un choix de contenus, ont donné naissance à une masse critique, ont imprimé un mouvement sur une époque et ont ainsi créé un système hors de leur contrôle : « Only communication can communicate and that only within such a network of communication is what we understand as action created⁶⁵ ». Dans cette phrase de Niklas Luhmann se trouve la définition de base des marqueurs, codeurs de grands thèmes, donc des unités de signification de ma recherche. Car le mouvement, la genèse d'une autopoïèse réflexive dans la matière à observer est un des indicateurs principaux qui nous indique les changements de thèmes en soulignant les cassures (le point d'arrêt d'un sous-système autopoïétique), en nous en indiquant ainsi les frontières. Par cette transformation des unités de signification en mouvements identitaires, en sous-systèmes communicationnels, on arrive à en détecter les différents *moments*.

⁶⁵ LUHMANN N. 1986, *What is communication*, conference au symposium International Gesellschaft für Systemische Therapie, Heidelberg, p.251.

Le système social se reproduit par la communication. Il est donc mouvement, ou, comme l'énonce Luhmann, une action.

« Chaque système est autopoïétique; il ne doit pas être pensé comme une structure ou un ensemble ordonné d'éléments déterminés : tout ce qui compose le système est produit par lui-même. Le système est clos par ses propres opérations, et son environnement l'affecte que dans la mesure où, et de la manière dont, il l'a lui-même déterminé⁶⁶ ».

S'applique ainsi chez les auteurs, au fil de leurs créations, le principe d'énonciation (utterance) et de double contingence, qui se traduira au moment de la réception de l'œuvre, par une sélection où le mouvement devient apparent, c'est-à-dire que le thème est libéré du linéaire *cause à effet*, avec comme reformulation structurelle l'ensemble des films composants le paradigme comme étant un système clos où le message se construit sur lui-même à mesure de son énonciation. « Puisque le système social est constitué de communication, l'évolution vers la différenciation dépend donc de la production de sémantiques autonomes, et elle se traduit par l'**apparition** (c'est moi qui souligne) de séquences de communications propres à chaque sous-système⁶⁷ ». On parlera donc de masse critique, en cinéma cela se traduit par des courants, des modes, des *moments*.

⁶⁶ FERRARESE E. 2007, *Niklas Luhmann, une introduction*. Paris, Pocket, p.23-24.

⁶⁷ FERRARESE E. 2007, *op.cit.* p.39

CHAPITRE IV

ANALYSE ET RÉSULTATS

4.1 Introduction

Dans cette partie sont présentées les analyses des films au corpus, dans l'ordre chronologique, c'est à dire a) film ethnographique, b) film de proximité, c) regards métissés, afin d'en dégager les différences tant au point de vue forme que contenu. Les résultats de ces analyses seront ensuite comparés à l'échelle historique des avancées technologiques et des changements de paradigmes sociaux et de géographie humaine pour tenter de comprendre et dégager les facteurs contribuant à la modification du regard sur les Autochtones en documentaire québécois.

4.1.1 L'Indien fabulé

Nanook of the North, Robert Flaherty 1922

Nanook est un des films sur lequel les exégètes du cinéma de toutes les époques se sont le plus penchés, ont le plus décortiqué, analysé. Par son statut de film de cinéaste, d'un des premiers documentaires avant la lettre, c'est-à-dire un film produit hors machine propagandiste (quoique les intentions du producteur aient été lénifiantes, nées du syndrome colonial eurocentriste), produit par la compagnie Révillon Frères, une des plus importantes compagnies de fourrures au monde à l'époque, *Nanook* a fait école pour toute une génération de cinéastes, et les procédés de mise en scène de Flaherty sont parfois encore employés aujourd'hui.

Flaherty est lui même de cette race d'explorateurs, prospecteurs et autres scientifiques de l'époque qui, animés par la flamme de découvreurs de grands espaces encore vierges, stimulés par le combat de l'homme contre la nature, tentera avec plus ou moins de succès de maîtriser les appareillages audio et cinématographiques de l'époque pour ramener dans les capitales une justification rousseauiste toute chrétienne ou encore pour montrer aux bailleurs de fonds la justesse de leur entreprise. Dans la version du film que j'ai analysé, (Criterion Collection, version restaurée 1998) la préface de Flaherty nous indique qu'en effet, il bourlingua de 1910 à 1916 sur les côtes de la Baie d'Hudson pour le compte de Sir William MacKenzie, banquier et entrepreneur ferroviaire installé en Ontario et qu'en 1913, il ramena des images dont il tirera son premier film qui, à ses dires et après projections test, fut jugé mauvais. Mais de ce premier film jaillit l'idée de *Nanook*.

Que faut-il retenir de ce film que Luc de Heusch qualifie de « premier film ethnographique⁶⁸ »? Je crois que le trait principal de Flaherty est son grand humanisme poétique, qui transcende toute considération ou prétention cinématographique, malgré les qualités esthétiques évidentes de son film. Car il faut le dire, la proximité et la connaissance de son sujet, son intimité avec le sujet et les protagonistes du film en font une œuvre magistrale et la technique d'observation participante qu'il a développé est un modèle encore aujourd'hui pour tout cinéaste documentariste. À l'exception près d'une scène qui m'apparaît plus anodine, c'est-à-dire celle du *trading post* où on voit Nanook, accompagné de sa famille, déballer ses fourrures, scène intéressante mais sans plus ; un *recording* nécessaire mais dont la qualité poétique est absente, cette séquence n'étant qu'informatrice ; toutes les séquences du film vont à l'essence même de l'humain, de son humanité et en souligne la nature intrinsèque, c'est-à-dire que l'homme, qu'il soit d'Inukjuak ou de Londres est d'abord et avant tout un homme. Flaherty ne nous présente pas *Un Inuit*

⁶⁸ ROUCH J. 1968, *Le film ethnographique*, La Pléiade, Paris, p.447 in PIAULT M. 2000, réédition 2008, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Tétraèdre. p 75

mais bien *L'Inuit* premier, l'homme universel, pareil et différent de tous ses semblables.

Pour nous présenter cet Être qui est nous, Flaherty utilise des artifices de la mise en scène et prend de grands raccourcis avec l'histoire. Il s'agit tout d'abord de la façon de faire née du besoin : sa caméra Bell & Howell 35mm de l'époque est lourde, le film *revearsal* est lent et nécessite l'emploi d'un trépied pour faire de bonnes images ; Flaherty devra donc demander à ses protagonistes de performer pour lui devant la caméra.

Mais quelles images filmer? Voilà que Flaherty prend le pari de montrer l'Inuit dans son essence première, celle du chasseur sur la banquise, muni d'instruments surgissant d'un passé pas si lointain, histoire de préserver pour la postérité une façon de faire que déjà les avancées technologiques de l'époque ont relégué aux oubliettes. On utilise un fusil? Il filmara deux chasses au harpon, celle du morse et celle du phoque, quitte à prendre ce raccourci avec l'histoire pour fixer à jamais une façon de faire traditionnelle.

Et, dans un sens large du mot, c'est au sacré que Flaherty nous convie, à des célébrations de l'essence de l'homme et à l'appel au divin, par le truchement de ces séquences de la vie quotidienne traditionnelle dépouillée de ses artifices. Et pour ce faire, Flaherty va fictionner par la mise en scène des actions devant la lentille et par une construction qui raconte chronologiquement ou presque « une journée dans la vie des camarades », ici la journée s'étalant sur une année. Déjà, il nous gagne d'entrée de jeu alors qu'il utilise l'humour et établit ses conventions dès le départ avec la séquence d'ouverture où l'on voit toute sa famille sortir du kayak à la manière des *clowns cars* de cirque. Mais Flaherty choisit ses séquences, et la mise à mort des animaux qui assureront la survie du clan participe du sacré. Chasse au morse au harpon, où Flaherty utilise habilement le premier plan (le chasseur) et

l'arrière-plan (la proie) dans la même image ou encore cette (hallucinante) scène de la chasse au phoque, dans un montage anthologique qui n'a surement pas déplu à Hitchcock, où Flaherty rassemble deux différentes journées de tournage en une seule unité temporelle ; la séquence de la remontée de la proie dure quatre minutes trente secondes, dans un montage haletant, avec trois axes au total, le troisième servant à nous faire voir des secours qui n'en finissent plus d'arriver.

Cette forme de fiction de Flaherty, dont il nous donne les clés dès la séquence d'ouverture, traduit bien la grande complicité qu'il a avec son sujet, dans une première forme d'observation participante. Mais il ne faut pas la confondre avec l'interaction qu'il y aura plus tard dans le film de proximité, où non seulement le protagoniste interagit avec le cinéaste, mais dont il est aussi le matériau explicatif ; le signifiant et le signifié formant dans les deux cas les pierres d'assises de mouvement poétiques allant toucher à l'essence même de l'humanité.

« Flaherty pour son compte traitait bien en apparence de faits ethnographiques, mais nous avons vu, qu'au-delà de ce décor, il construisait les images d'une aventure se faisant passer pour universelle et se légitimant ainsi, celle de l'homme occidental dans son projet pour maîtriser le monde: il s'agissait pour lui d'atteindre à l'essence des phénomènes désignés dans leur singularité⁶⁹ ».

Et cela se produit dans ce dialogue engagé entre le cinéaste et son sujet, au-delà de l'exotisme montré, alors que ce dialogue ouvre vers une voie commune, celle de la grande aventure humaine. Voilà qui, malgré les reproches que d'aucuns ont fait au film en se demandant si un film fictif pouvait être ethnographique, classe ce film en tête de liste des films dits ethnographiques.

⁶⁹ PIAULT M. 2000, réédition 2008, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Tétraèdre. p 86.

« Un film est ethnographique quand il allie la rigueur de l'enquête scientifique à l'art de l'exposé cinématographique⁷⁰ ». Cette définition de Rouch saura, en tout cas pour moi, faire taire les détracteurs de Flaherty car, en ce qui concerne l'art de l'exposé cinématographique, nous sommes en présence d'un maître. Flaherty n'explique pas, il montre. La séquence cérémoniale du partage de la viande de l'animal tué avec le clan, invoque à la fois le regard scientifique et le choix des plans démontrant la capacité de raconter une histoire à même l'histoire. Il laisse au spectateur le choix de voir ce qu'il veut : Ai-je devant mes yeux un naïf dont la civilisation est appelée à disparaître ou encore une sagesse millénaire faisant et qui fera toujours partie intégrante de l'humanité? Ce partage de viande, ce moment sacré entre humains sera aussi central au prochain film de notre analyse, un peu plus près de nous : *Attiuk* de René Bonnière et Pierre Perrault.

⁷⁰ ROUCH J. 1968, *op.cit.* p 165.

Attiuk in *Au pays de Neufve-France*, René Bonnière et Pierre Perrault 1958

Produit par *Crawley films ltd* pour *Radio-Canada*, ce film s'inscrit dans la collection *Au pays de Neufve-France*, une série de quatorze courts métrages déclinée en quatre volumes. Cette série explore le territoire de la Côte-Nord et Basse-Côte-Nord, à une époque où les citadins des grandes villes québécoises n'ont que très peu de contacts avec les villages et villageois de ces régions. René Bonnière est crédité pour la réalisation et Pierre Perrault en est le maître d'œuvre : il assure la scénarisation ainsi que l'écriture du commentaire. Il est à noter que cette commande pour Radio-Canada est une des premières séries produites dans le privé ; Frank Crawley, le producteur, continuera par après de Toronto à piloter sa barque en compagnie de sa femme Judith. Ensemble, ils sont reconnus comme étant des piliers de l'industrie privée canadienne et ils atteindront un statut international alors qu'en 1975, leur film *The man who skied down the Everest* sera le premier film canadien à gagner l'Oscar du meilleur long-métrage documentaire.

Attiuk raconte l'histoire d'une chasse aux caribous, au nord du village de La Romaine, sur la Basse-Côte-Nord. Le film est d'une facture très classique et exploite les techniques cinématographiques de l'époque : la caméra est montée sur trépied la plus part de temps, les personnages sont filmés en lentille naturelle (50 mm) et il n'y a pas de son direct, tout sera refait en studio à la post production, avec le son rapporté et beaucoup de bruitage (*fowley*).

Ce film est redevable à la qualité diégétique du montage : le temps d'une chasse, l'équipe de production suit un groupe de chasseur, de la préparation du matériel en passant par les incantations du *shaman* local pour assurer une bonne chasse, puis la chasse elle-même dans les territoires et le retour où le fruit de la chasse est partagé par tout le clan. Quoique l'idée elle-même de nous faire vivre une chasse est

classique et suit de manière chronologique l'action, ce film se distingue des reportages *en à plat* de l'époque de deux façons.

Tout d'abord, l'extraordinaire pouvoir évocateur de la poésie de Pierre Perrault. Une voix hors champ narre toute l'action, mais au lieu de nous décrire ce que l'on voit (procédé beaucoup employé en télévision aujourd'hui) la narration nous amène un autre niveau de lecture, apporte une couche supplémentaire de matériel qui donne elle aussi à *voir*, alors que le souffle immense des paroles de Perrault, étalé sur des images soigneusement sélectionnées, arrive à nous raconter non seulement cette chasse mais aussi les craintes, les rêves et les espoirs des protagonistes : nous sommes nous même chasseurs avec les chasseurs, nous participons à cette chasse et vivons en même temps qu'eux leurs attentes et leurs joies et nous triomphons dès lors avec eux lors du banquet auquel nous sommes convié pour partager le repas clanique.

Ensuite, tout le film est une invocation sacrée. Bien conscient du rapport intime à la nature qu'entretiennent les autochtones, Perrault créera avec ce film une véritable eucharistie, animiste soit, mais une célébration véritable, dont la construction (le montage) n'est pas sans nous rappeler une messe chrétienne, elle-même un rappel du cycle de la vie. D'entrée de jeu, Perrault utilise le chaman pour nous donner les clés de cette eucharistie, c'est lui qui appelle le divin en battant le *teuaikan* (tambour) et nous indique que nous entrons dans un espace-temps qui relève du sacré : « ...le caribou donne le tambour, le tambour donne le rêve du chasseur et le rêve donne la chasse au caribou... ». L.S.Morgan dira : « Une multitude d'hommes deviennent une seule personne lorsque représenté par un seul homme... de telle sorte que cela ce fasse avec le consentement de chaque individu singulier de la multitude. Car c'est l'unité de celui qui représente qui fait une la personne⁷¹ ». Le chaman ici crée le rêve

⁷¹ MORGAN L.S. 1971 *La société archaïque*, Paris Anthrope, p.166 cité dans ABÉLÈS M, 2005, *Anthropologie de l'État*, p.21, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

des chasseurs en rythmant leurs pas sur le *teuaikan*, le chaman représente à lui seul toute sa communauté.

Plus tard se sera au plus vieux chasseur d'abattre la bête, d'une seule balle. La symbolique se poursuit, « ...le chasseur racontera son exploit maintes et maintes fois pour apaiser l'esprit du caribou... ». Le *makushan* qui s'en suit (banquet ou repas) participe aussi au principe du sacré et est régit par une ordre hiérarchique que tous respecteront : les plus vieux mangent en premier car, « ...là où ils vont (la mort), il n'y a peut-être pas de caribous... ».

Culminant avec l'enterrement d'un chasseur, Perrault nous indique que le cycle de la vie ne fait que continuer. Comme pour le repas communautaire, la procession, la mise en terre, le rassemblement et le discours procèdent d'un code établi et la communauté s'attend à ce qu'il soit suivi. Les chants de la procession vers le cimetière, non seulement renforcent les liens d'appartenance de la communauté mais son aussi des appels à poursuivre la chasse. L'enterrement et les prières de la communauté sont un appel au Divin, au sacré, dans une communion qui « lave » et « purifie » toute l'assemblée.

Malgré la qualité du commentaire et du travail sonore en général, d'autres aspects nous indiquent clairement l'époque de sa construction. Contrairement à Flaherty, qui avait réussi à singulariser l'Inuit en *Nanook*, Perrault nous montre *des* Indiens, et pose un regard très colonial sur leur monde.

Il n'y a pas de complicité manifeste entre le filmeur et le filmé dans ce film. L'indien est nommé *Indien* et pour le montrer, la narration dira aussi *ils* et *eux*. Les protagonistes demeurent distants, on sent une certaine gêne de leur part à être ainsi épié par la caméra. La séquence la plus révélatrice de ce phénomène est aussi la plus incongrue du film, alors que brisant la convention qu'il avait établie tout au long de

l'histoire, le cinéaste utilise son *fixer* pour traduire, lors d'une entrevue usant des paramètres classiques, les paroles discrètes du chasseur qui nous dit aimer la viande de caribou. Pour moi, cette séquence n'apporte rien au film, en fait elle dénature la relation que le cinéaste avait auparavant construite avec son spectateur.

Déjà, ce sera le début de l'utilisation d'un des éléments de l'architecture de la prochaine série de films que nous observerons : le cinéma de proximité. Et le prochain film observé, *Le goût de la farine*, du même cinéaste, donne la parole encore plus avant au *fixer* qu'a été pour Perrault, l'abbé Alexis Joveneau.

4.1.2 L'Indien montré

Le goût de la farine, Pierre Perrault 1977

Le rapport de Perrault à ce qu'il filme est souvent d'ordre métaphysique. Dans chacun de ses films, ce rapport explique, conte, raconte, et exprime le sacré, un certain échange avec un Dieu possible. Dans *Le goût de la farine*, trois moments spirituels seront montrés. Celui où le curé Joveneau intercède le Dieu chrétien pour ses ouailles. Du rituel, ce sera le rapport au sacré. Ensuite, une séquence où Serge-André Crête cherche le pardon auprès du curé Joveneau et de la communauté, après avoir saoulé des indiens. C'est le rapport au temps du rituel. Puis, la dernière messe, celle des conspirateurs, une messe basse, que Perrault utilise comme leitmotiv dans le film : la séquence de la rencontre chez José entre elle et Didier Dufour puis Serge-André. Ce sera le rapport au savoir. Les chamanes, les passeurs sont en place. Intercédons.

(à 39:00) La séquence de la *chapelle*.

Décrivons d'abord la scène : Un feu de camp brule. De la nourriture, poissons et autres gibiers, est suspendue au-dessus et cuit tranquillement. On entend des chants. On distingue un thème religieux, malgré que l'identification ne soit pas immédiate. La fumée qui monte au ciel prend ainsi la qualité d'offrande.

Le prochain plan nous montre le curé Joveneau, qui chante devant une petite maison, comme une chapelle. Il est entouré d'Innus que Perrault nous dévoile par petits groupes. Maintenant, on reconnaît le chant. Il s'agit du Kyrie, invocation qui demande à Dieu d'avoir pitié (de nous).

Alors que la cérémonie suit son cours, on entend la voix de Joveneau : « ...la reprise de Koukouchou, le camp sacré...les Indiens reprennent conscience de ce qu'ils auraient pu perdre, ils ont mis un camp en bois rond... ». La caméra nous dévoile alors Joveneau, au côté du chef Bellefleur, qui lui tient un enfant dans ses bras, dans un non-lieu qu'on soupçonne être le village après la cérémonie. Joveneau s'adresse directement à la caméra, directement à nous, spectateurs. Il nous explique que le camp est un point identitaire fort pour les Innus et le compare (en opposition à) aux camps de chasse des Américains. Joveneau est interrompu par l'enfant qui lui dit en Innu-Aïmun : « Tu parles trop ». Tout le monde s'esclaffe. Joveneau a cette répartie : « On se bat pour tes droits... ». Perrault choisit de retourner à la célébration pour un plan de sortie, un plan d'ensemble.

Puis (à 42:00) sur un bateau, Serge-André Crête, Alexis Joveneau et Didier Dufour, les trois debout à la poupe. Perrault choisit cette question de Serge-André à Joveneau (questionnant la cérémonie du camp): « Quelle est la différence entre ton action sur les Indiens et celle du vendeur de Ford? » Joveneau, estomaqué, ne peut que s'esclaffer de rire comme moyen de défense. Il répond à Serge-André que lui s'occupe du dedans (des hommes).

Joveneau nous indique ici toute la puissance du symbole face à la perte identitaire, cette pulsion de mort : le camp consacré, l'offrande que Perrault choisit de montrer, le rassemblement, la sanctification, puis la symbolique de la pureté par l'enfant de Bellefleur, toute cette séquence participe à la sacralisation du rituel, jusqu'à la réponse de Joveneau à Serge-André qui tente de comparer son action à celle, païenne, du vendeur de voitures.

Ici, face au déséquilibre, Joveneau explique, s'explique en fait, prend consistance et se justifie par son discours directement à la caméra. Deleuze le dira le mieux : « ...on s'aperçoit en premier lieu que le personnage a cessé d'être réel ou fictif,

autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement : c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé⁷² ».

Joveneau intercède pour Perrault, comme pour le marsouin de *Pour la suite du monde*, il est dans cette séquence, intercesseur de premier niveau. C'est par lui que procède et avance l'histoire et que Perrault construit le monde de Ste-Augustine. Il construit et participe à la force de la *puissance du faux*.

Passons maintenant à la séquence où Serge-André Crête admet son crime (avoir saoulé des Innus) est jugé, puis amnistié. Dans notre rapport au rituel, c'est l'approche au temps que nous observerons ici plus particulièrement.

(à 59:15) La séquence se déroule en cinq lieux distincts et en trois temporalités différentes. Une « live » et une où, en quatre autres lieux, on aura l'*histoire*, c'est-à-dire le point de vue de l'accusé (Serge-André) et de l'accusateur (Père Joveneau). Perrault a choisi d'équilibrer les séquences *a posteriori* partageant la parole également entre les deux protagonistes.

1^{er} temps, 1^{er} lieu : dans une tente de prospecteurs, Serge-André raconte son point de vue à trois autres compagnons. On ne le verra jamais de face, toujours de dos : on concentre sur la voix. Pour accentuer cet effet de distanciation entre le son et l'image, Perrault nous montre Basile Bellefleur qui prépare sa banik, un procédé qui fait que le spectateur se concentre sur la parole, ce qui en augmente la force dramatique. Serge-André raconte son crime, goguenard.

⁷² DELEUZE G, 1985, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit. p.198

2^{ième} temps, 2^{ième} lieu : l'histoire se poursuit « live ». Joveneau est chez les frères Mark, à la porte, et discute avec Serge-André. Les trois sont visiblement sous l'effet de l'alcool. Joveneau accuse, Serge-André lui, accuse le coup. Joveneau persuade Serge-André de quitter les lieux.

3^{ième} lieu : Dans le bureau du Père Joveneau avec José. Joveneau se vide le cœur de façon plutôt émotive, José écoute.

4^{ième} lieu : Maintenant chez José (une maison de campagne dans un non-lieu québécois), assis à la table de cuisine. Serge-André, Didier et José intellectualisent l'histoire et en contemplent les tenants et aboutissants théoriques sur une base anthropologique.

3^{ième} temps, 5^{ième} lieu : Sur la plage, le lendemain matin. Joveneau pardonne à Serge-André de manière implicite en lui expliquant en long et en large la problématique de l'alcool (et ses méfaits) chez les indiens.

Dans cette séquence, Perrault utilise habilement les allers retours, nous promène littéralement dans les lieux et le temps jusqu'à ce qu'une nouvelle réalité, celle de l'histoire qu'il nous raconte, émerge et prenne la place de ce qui pouvait être *réel* : « ...il faut que l'image comprenne l'avant et l'après, quelle réunisse ainsi les conditions d'une nouvelle image-temps directe... (ainsi) c'est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité⁷³ ».

La troisième séquence représente pour moi l'approche du savoir dans le rapport au rituel. En voici rapidement les contours : Dans la cuisine de José, dans ce non-lieu qu'est la maison de campagne québécoise éclairée par des lampes à l'huile, sont

⁷³DELEUZE G, 1985, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit. p.202

assis autour de la table, les trois Blancs qui sont allés à la rencontre des Indiens et du médiateur en chef, le Père Joveneau, sur la Basse-Côte-Nord du Québec, à Ste-Augustine. Ils discutent et intellectualisent l'expérience qu'ils ont vécue, du haut de leur savoir respectif : une anthropologue, un archéologue et un biologiste. Ils théorisent le monde indien, regardent l'*Autre* et le considèrent, proposant des solutions aux différents problèmes soulevés dans le film. Cette séquence, Perrault en fera son leitmotiv, elle revient sans cesse dans le film, elle en est le point de départ et le point nodal, le port d'attache. Des Blancs qui nous montrent, qui nous expliquent l'*Indien*...

Le goût de la farine n'est pas un film sur les Indiens. C'est un film sur nous, les Blancs, qui regardent les Indiens. En fait, comme le marsouin de *Pour la suite du monde*, l'Indien est le véritable intercesseur. Perrault aura fait sienne la maxime rimbalienne : *Je est un autre*. Et malgré ce rôle central dans une perspective du montrant/montré, cet Indien ne sera jamais nommé.

Debout sur leur terre, Maurice Bulbulian 1982

Maurice Bulbulian est ce que j'appelle, sans une ombre péjorative, un pur produit de l'ONF. Il y sera de 1970 à 1997, où il réalise plus d'une quinzaine de documentaires. L'équipe de l'ONF de l'époque est forte et bien structurée. On y retrouve un florilège de cinéastes, politiquement engagés pour la plupart et dont les noms sont évocateurs de cette grande époque de l'ONF : Leduc, Leclerc, Bélanger, Dansereau...

Comme on l'a vu, pour Bulbulian, le cinéma doit être un outil social qui initie, ou du moins, plante les germes d'un changement social, toujours évidemment au profit des plus démunis et des plus pauvres. Pour Bulbulian, le combat contre la pauvreté se fera par les communications et ses outils : « Je sais que le cinéma social n'est pas chose nouvelle, le cinéma social engagé non plus. Mais je crois qu'il nous faut penser en termes de cinéma [informé] par une action sociale, c'est-à-dire déterminée par elle et existant comme support de cette action⁷⁴ ». Cette voie sur laquelle il s'engage nous donne en 1982 « *Debout sur leur terre* », film fait au Nunavik avec une équipe de l'ONF, alors que faire ce film, faire *un* film, devient aussi une action sociale du *cinéma-outil*.

Avec ce film, Bulbulian prend d'entrée de jeu le parti de faire un film politique, un film à thèse sur les Inuits et leurs revendications territoriales dans le Nunavik. Les différents moments du tournage nous promènent dans les principales agglomérations de cet immense territoire : Ivujivik, Povungnituk, Salluit et les environs. Bulbulian filme des gens impliqués politiquement, ou du moins, des gens dont le discours sert la cause qu'il défend : le droit de propriétés ancestrales des Inuits sur leur territoire. Et lorsque la caméra tourne, on sent que la conversation, ou encore le monologue d'un protagoniste donné est dirigé. On sent la complicité tacite entre le cinéaste et le

⁷⁴ FROGER M, 2009, *op.cit.* p.44

protagoniste, un peu comme si le premier avait dit au deuxième : « Écoute, je viens faire un film qui défend vos droits alors voici ce que tu dois me dire, mais tu me le dis dans tes mots... » Alors que cette manière de faire (la conversation ou le monologue dirigé) nous montre un moment réel, ce moment est aussi discrédité par le procédé. Dès lors, il devient clair pour le spectateur qu'on nous montre *une* vérité, celle que le cinéaste veut bien nous montrer.

Dès l'ouverture, sur des plans larges qui nous montrent le territoire du Nunavik tel qu'il est et a toujours été ; immense plaque de roche granitique avec ses collines dénudées, sans végétation, qui s'avance dans la baie d'Hudson, une voix nous parle en Innuktituk avec, en voix par-dessus (voice-over) la traduction en français sur un ton affirmatif et décidé. Le ton des deux voix ne laisse place à aucun doute, c'est affirmatif, sans doute : nous vous le disons comme cela existe, comme c'est, voici la vérité. Puis gros plan sur le visage du narrateur, un vieil Inuit, un sage, Tamusi Qmak, (le *fixer* pour Puvungnituk) parle au micro d'une radio local à qui veut bien l'écouter. Le shaman, le sage termine son discours et regarde directement la caméra : l'homme connaît de toute évidence les principes modernes de l'image et son regard ne flotte pas, ne cherche pas l'approbation du réalisateur, ne regarde pas l'équipe de tournage. C'est à nous, spectateurs, que ce regard s'adresse.

Tamusi connaît les images, le principe de l'image, et dans ce regard distanciateur, il nous introduit au temps pro filmique que la caméra (complaisante) de Bulbulian avec la complicité de Fernand Bélanger au montage, a laissé dans le film; procédé encore employé aujourd'hui : vous regardez un film, j'en suis bien conscient. Selon Derrida, « ... l'expérience du film ne devrait pas revenir au film. Ce tout, dont le film ne montre qu'une partie infime, doit demeurer dans l'ombre de son temps, pour, à la fin des fins, s'ouvrir au temps des autres. Le film, dégagé de lui-même et de son

histoire, gagne en ouverture et en présence globale et universelle⁷⁵ ». Le spectateur peut honnêtement se poser (et doit se poser) la question : sommes-nous dans la fiction ? Quelle est donc la place du réel dans ce film ? Peut-être que ce regard ne fait que nous indiquer que cet homme et son message sont bien sérieux et qu'il veut nous ainsi nous rejoindre, entrer en contact intime avec nous, mais il en restera toujours un flottement. Et ce n'est plus la parole de Tamusi que le spectateur reçoit et interroge, mais bien ce moment événementiel, l'homme qui parle au micro de la station de radio. Bulbulian nous indique donc ainsi l'importance du personnage : voici un homme assez instruit et connu de sa communauté pour lui parler au micro de la radio, pour la conduire et l'informer par ses paroles. Il établit ainsi la convention du film pour le spectateur : les gens que j'ai choisi de vous montrer possèdent et disent la vérité.

Si Bulbulian a voulu faire un film crédible sur le monde Inuit et l'impacte de la rencontre de deux civilisations, l'une ancestrale et traditionnelle, l'autre moderne et civilisatrice, avec tous les défauts et les tares que son implantation forcée apporte, il n'a réussi qu'en partie. L'aspect didactique du travail est bien fait, on comprend rapidement les dangers qui guettent les Inuits, qui malgré qu'ils soient *Debout sur leur terre*, ne sont pas les seuls à y être. On comprend bien l'aspect historique amené par Tamusi, qui se trouve à être un érudit qui contestera en cours les traités signés, on comprend bien les revendications traditionnelles de ce peuple des Premières Nations sur son territoire. Là où le bât blesse, c'est dans le choix de faire de ce film un travail manichéen : les Blancs (méchants) d'un côté et les Inuits (les bons) de l'autre.

⁷⁵ DERRIDA J et FATHY S, 2000, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée/ARTE Éditions, p.160 in FROGER M, 2009, *op.cit.* p.244

Comme pour les films ethnographiques tel *Nanook*, Bulbulian y va de scènes de chasse (baleines, phoques, caribous) afin de renforcer son propos : voilà que ce territoire nous nourrit, c'est comme ça depuis des lunes. En opposition à ces scènes, les images complètement surréalistes où Bulbulian se paye un moment d'ironie (à 24 min.) alors que le commandant de la base militaire d'Ivujivik annonce à Davie (que le commandant nomme TV en anglais), que « le grand boss d'Ottawa est fier de lui » pour ses vingt ans dans les Rangers... Malheureusement, film perd un peu de sa crédibilité lors de la séquence (à 32 min.) où deux Inuits regardent le cimetière et discutent ensemble des membres de leurs familles respectives qui y sont enterrés. Le piège que le cinéaste tend à son spectateur se referme sur lui et ses intentions : dans une mise en scène évidente, les protagonistes dont les mots ne peuvent faire que la nomenclature des décédés deviennent les marionnettes de papier mâché d'un mauvais spectacle de *Punch and Judy*...

Qui trop embrasse mal étreint. Voilà qu'en voulant faire un film-outil porteur de changements sociaux, le cinéaste nous présente plutôt une pièce de théâtre où il ne reste que très peu de réel, où les acteurs de la pièce sont montrés dans des scènes cousues de fil blanc. Avec cette complicité évidente entre le regardant et le regardé, le spectateur perçoit toute la mécanique de l'ouvrage et si l'aspect didactique du film mérite d'être souligné, l'effet qu'a voulu produire le cinéaste sur son public est à jamais dilué par le procédé : c'est une histoire de Blancs, contée par des Inuits qui livrent le scénario d'un Blanc. Alors que Bulbulian tente de faire un cinéma porteur de changements sociaux, il se heurte au piège de la fiction en documentaire ; ici l'intercesseur sera Maurice Bulbulian lui-même, prisonnier de ses conventions cinématographiques et du but de la mission à atteindre, quitte à mettre en scène le réel. Malheureusement, ce *modus operandi* nous laissera voir le marionnettiste derrière le rideau.

La conquête de l'Amérique I, Arthur Lamothe (1977)1992

La conquête de l'Amérique II, Arthur Lamothe (1977)1990

Né en 1928 à Saint-Mont, dans le Gers en France, Arthur Lamothe immigre au Canada en 1953. Loin du cinéma, c'est en buchant en Abitibi qu'il commence son périple québécois qui, après des études réussies et un court séjour à Radio-Canada, l'amènera à l'ONF au début des années soixante. Arthur Lamothe est décédé en 2013 à Montréal, après une carrière peu commune de cinéaste, surtout comme documentariste. Il tournera plus de quarante films et séries, et on dira de lui qu'il était « le cinéaste des Indiens ». La dernière fois que je l'ai rencontré, peu de temps avant son décès, alors que déjà malade et se sachant affecté il puisait dans ses dernières énergies pour être présent lors de rencontres à thématiques autochtones, Arthur recevait de tous et toutes le respect et l'admiration que seules une vie vouée à la défense de l'*Autre* et une œuvre riche et complète peut appeler et susciter.

Au cœur d'une filmographie exceptionnelle, *La conquête de l'Amérique I et II* est une œuvre phare qui porte en elle toute la passion du réalisateur et demeure aujourd'hui un film à émuler pour les jeunes cinéastes. Pas que ces deux films ne soient exempts de défauts, loin de là, mais ils portent en eux toute la poésie, la puissance et la mission sociale dont s'est investi Arthur Lamothe.

Il est intéressant de constater que *La conquête de l'Amérique I* a une date d'achèvement ultérieure (1992) que *La conquête de l'Amérique II* (1990). À la suite d'un tournage (1977) qui fera partie d'une longue série d'une dizaine de films que Lamothe réalise de 1973 à 1980 ayant comme principal sujet les Innus de la Côte-Nord, il construit tout d'abord le film qui est devenu *La conquête de l'Amérique II* et convient ensuite avec le producteur Jean-Marc Garand qu'il a le matériel nécessaire pour donner un préambule à ce film, d'où le titre qui porte le chiffre *I*, qui formera la paire que l'on connaît aujourd'hui, deux films maintenant indissociables l'un de

l'autre. C'est ainsi qu'après un tournage en studio à l'ONF et l'addition du matériel qui lui restait, sort en 1992 *La conquête de l'Amérique I*.

Il faut voir *La conquête de l'Amérique I* comme un préambule du film suivant, qui lui est le film central de cette paire. *La conquête de l'Amérique I* est moins poétique et moins achevé que le suivant. Mais il demeure (et c'est là un souci de producteur) une excellente porte d'entrée au monde innu que nous fait découvrir Lamothe. S'il n'a pas la poésie du second tome, le premier se distingue par ses caractéristiques didactiques. Après une courte présentation à Nutashkuan, dans la réserve, lieu où l'ensemble du film sera tourné si on inclut les plans du Nitassinan, sur la rivière Nutashkuan, le film sera narré à la fois en voix hors-champs, pour établir l'historique du lieu, et dans la séquence suivante, nous avons droit à un véritable cours d'histoire de la part de l'anthropologue Rémi Savard, qui étudie à l'époque les peuples autochtones et en particulier les Innus de la Basse-Côte-Nord.

Rejoignant ainsi les méthodes de Pierre Perrault dans *Le goût de la farine*, ce sera l'homme blanc qui nous explique et nous narre le monde autochtone; malgré une proximité et une complicité évidente entre le réalisateur et ses protagonistes, il semble qu'à l'époque, le souci de la crédibilité porte le sceau agrégé du professeur universitaire.

Malgré ce passage obligé par le spécialiste qui nous montre l'*Indien*, le film s'ouvre par une séquence anthologique qui détonne et nous indique où ira ce diptyque : Antoine Malek, qui fut chef de Nutashkuan, est debout sur une route de campagne qui conduit du village à la forêt. Prenant un ton non équivoque, Antoine nous raconte comment il a détruit, à l'aide sa hache, la barrière que l'exploitant de la forêt, la compagnie Rayoneer, filiale de la multinationale I.T.T. a érigé pour bloquer l'accès à son territoire de coupe. Antoine, survolté, nous raconte son indignation et sa peine devant la perte que représente pour lui la présence de cet *envahisseur*. Se

rendant lui-même compte de la portée de ses mots et de ses gestes (il fait des moulinets féroces au-dessus de sa tête avec la hache), Antoine aura ces mots d'apaisements : « N'ayez pas peur, je ne vous ferai pas de mal, on a jamais appris à l'Indien à tuer des hommes... » Avec Antoine, Lamothe vient de donner le ton pour ce qui suivra, c'est-à-dire l'explication et les retombées de cette lutte pour le territoire entre les Blancs et les Autochtones de la Basse-Côte-Nord.

Faisant suite à la longue séquence didactique où Rémi Savard nous expose l'histoire des déboires des Autochtones de la Basse-Côte-Nord, le film aborde, après la dépossession par les compagnies de coupe de bois, le sujet sensible de la guerre du saumon. Et c'est par le biais d'une enquête sur la mort du jeune Achille Volant, membre de la communauté innue, décédé dans des circonstances nébuleuses et qui le demeurent à ce jour, que le film aborde la perte des droits ancestraux de pêche sur le territoire. Le film culmine avec les funérailles et la mise en terre de la dépouille du jeune Achille, encore une fois, le sacré a toute sa place dans le rapport anthropologique au cinéma documentaire.

Je disais plus haut qu'il faut voir ce film comme un préambule au second, puisqu'il met en place les pièces du grand œuvre que sera le second et en fait ni plus ni moins que son introduction historique et diégétique, nous présentant les protagonistes que nous suivrons dans le second volet du diptyque. Lamothe, qui s'est mis en scène dans le premier volet en tant qu'enquêteur tant pour la cause du bois (il fera une entrevue avec un contremaître de Rayoneer) que pour la cause du saumon (il enquête chez l'habitant de la côte qui a trouvé le corps d'Achille), nous arrive au deuxième volet avec toute la force de son souffle poétique.

La conquête de l'Amérique II s'ouvre sur l'image d'un grand-père et de son petit fils qui marchent dans les steppes enneigées. Le grand-père transmet oralement son savoir à son petit-fils, lui indiquant comment se rendre d'un endroit à un autre sur le

territoire. La transmission intergénérationnelle de ce savoir est un des leitmotivs du film, autour duquel le reste est articulé. Le territoire culturel et le territoire géographique ne font qu'un dans le film, tout comme dans la réalité : le territoire est habité, non seulement par les chemins qui mènent des lieux de repos estival (bord de mer) aux lieux de vie hivernaux (les territoires de chasse) mais par les chemins qui mènent à l'imaginaire collectif du peuple innu. Et l'intercesseur de ce film, le passeur qui nous fera avancer dans l'histoire qui nous est contée, non seulement diégétiquement mais aussi structurellement, en en ponctuant par sa présence toute la trame, c'est le saumon. Le saumon, qui est la source de la vie, et qui dans le film sera aussi au centre du conflit entre les anciens et nouveaux habitants de ce lieu, conflit qu'il convient d'appeler : la guerre du saumon.

Avec la séquence d'ouverture post générique, Lamothe met la table de manière allégorique et nous introduit à ce qui va suivre : entouré d'une douzaine d'enfants de la communauté, un grand-père raconte la légende du sorcier Migmag (Micmac) qui un jour est venu avec des chasseurs inuits (eskimos dans le film) pour ravir les femmes innues alors que les hommes étaient plus haut sur la rivière. Un jeune homme ira les avertir et après les avoir encerclés, les Innus se débarrasseront de l'envahisseur et récupéreront les sœurs et épouses. Voilà que ce conte nous raconte métaphoriquement le sujet du film que nous allons voir : des étrangers viennent nous envahir et nous allons récupérer notre bien. Lamothe passe immédiatement au réel, la voix de Rolande Rock, sur des images de la réserve, commente la création de la réserve de Nutashkuan en 1953, enclave-prison qui *stationne* les Innus dans le bord de mer exigu, les rendant persona non grata sur la rivière ancestrale.

Le film prend dès lors pied dans le politique (à 11 min.) ; il n'est pas surprenant que la prochaine séquence nous présente l'adversaire en la personne du pourvoyeur Marcel Crevier, avocat et propriétaire de la pourvoirie Pourchape Inc. C'est la voix de Lamothe lui-même qui nous présente la situation. Ce choix n'est pas anodin,

puisque la suite du film nous montrera clairement le parti-pris de Lamothe pour les revendications innues, Lamothe, dont l'amitié et la complicité avec la nation innue est connue et reconnue, s'avance lui-même au front pour assoir le combat. Dans la séquence suivante, qui n'est pas sans rappeler le cinéma-outil de Bulbulian, Pien Ishpatéo et son groupe de représentant de la communauté de Nutashkuan, debout devant le parlement de Québec, s'adresse directement à la caméra, à nous spectateur, et explique (en gros plan) la position et les revendications politiques de la communauté en ce qui concerne la rivière et son exploitation.

Lamothe donne la parole directe aux Innus, cette prise de parole est aussi signe de l'autonomisation, de la mise hors tutelle de la parole autochtone ; on y voit le respect de Lamothe pour ses protagonistes et l'intention politique derrière ce choix. Suivra une séquence où l'on voit des représentants du gouvernement à l'aéroport de Nutashkuan quitter la réserve après des négociations, une entente sera conclue entre le gouvernement et la communauté, entente qui ne sera par la suite pas désignée sous ce vocable, mais plutôt comme des « notes de réunion » et dont la validité légale est contestable. Le film bascule ici *du* politique à *la* politique.

Suit une scène anthologique (à 16:30) où on assiste à un conseil de bande, et malgré la sévérité du lieu (salle commune éclairée aux néons, murs bruns et plancher gris) Lamothe arrive, au-delà du discours politique essentiel, à faire de cette assemblée un exemple presque unique de démocratie participante : voilà que l'assemblée et ses membres sont singularisés, par l'utilisation de gros plan et de travelling allant de visage en visage, nous donnant à voir et penser *à la fois* la communauté comme telle, mais aussi comme une assemblée d'individus. Ce n'est pas un groupe indistinct que nous voyons, mais bien chaque visage de chaque personne ; cette singularisation nous rend l'humain perceptible, égal et frère dans la grande aventure humaine. Nous sommes là, dans la salle avec eux, nous sommes de la réunion et nous entendons

chaque point de vue. Les Innus ont complètement oublié la caméra, Lamothe réussit avec cette séquence un exemple parfait de regard de proximité.

Voilà que (à 26 min.) poursuivant la même histoire, le film qui s'était ouvert en nous amenant avec lui dans des représentations sur la place publique, se referme et nous amène maintenant dans l'intime, dans le poétique. Prenons ici note de la force évocatrice et du souffle dramatique de la musique de Jean Sauvageau, judicieusement placée sur les séquences visuellement poétiques (la nature, pour la plupart du temps) et qui vient par sa présence, créer un espace discursif hors du film, faisant naître un sentiment indicible chez le spectateur.

Lamothe nous amène ensuite sur la mer, à la pêche avec Antoine Malek que l'on suivra ensuite sur la rivière Nutashkuan et nous dépose, après quatre portages successifs, au pied de la quatrième chute à Nutamehan, *l'endroit où on pourchasse le poisson en vue de l'amener dans le bois*. Alors le politique disparaît dans l'organisation sociale que nous dévoile Lamothe, et on assiste à des tranches de vie en mode cinéma-vérité, très près des protagonistes, souvent en plans rapprochés : nous participons à la vie quotidienne de l'Innu sur son territoire, nous sommes présents, grâce à la caméra complice et effacée de Lamothe, à la transmission de manières de faire traditionnelle des parents à leurs enfants, en particulier à une séquence belle à jamais, la pêche de nuit aux flambeaux (à 53 min.).

Puis, le vieux conteur du début du film termine sa légende, bouclant ainsi la boucle du film qui se referme sur lui-même et après une séquence (à 63:20) où on assiste à une messe, symbole du sacré de l'esprit communautaire, Lamothe termine avec son intercesseur, le saumon, qui remonte la chute de Nutamehan, ouvrant grande la porte avec ces séquences empreintes de poésie à notre prochain chapitre, le regard métissé.

4.1.3 L'Indien réel

Kanehsatake : 270 ans de résistance, Obomsawin A 1993

Alors que dans les films précédents que nous avons vus, l'Indien et le Blanc occupaient deux territoires culturels respectifs, du moins à l'écran, voilà qu'Alanis Obomsawin entre de plain-pied et avec fracas dans un espace maintenant exigu, partagé par les deux cultures. *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, qui nous raconte la crise d'Oka en 1990, est un grand film manichéen, un western où les rôles seraient inversés, le Blanc tenant le rôle du méchant devant le noble Rouge assiégé.

J'ai rencontré Alanis Obomsawin, Indienne Abénaquis, en 1991 à l'ONF à l'époque où je terminais le montage de mon premier film et elle, son douzième, *Kanehsatake : 270 ans de résistance*. Cinéaste militante pour la cause des peuples autochtones, sa filmographie (plus de vingt films) se lit comme une ode à la résistance à la survie en terre conquise. Et c'est dans cet espace réduit aux réserves indiennes et à la survie d'un peuple et de ses Nations que la parole d'Obomsawin s'exprime.

Kanehsatake : 270 ans de résistance prend la forme d'un long pamphlet anticolonial et Obomsawin ne s'embête pas avec les notions éthiques du documentaire. Elle ne cherche pas à montrer les différents points de vue de la crise d'Oka : son parti pris pour les Mohawks de Kanehsatake est évident et assumé. C'est *Nous* contre *Eux*, ce *nous* représentant la communauté Mohawk de Kanehsatake, de Kanawage et du nord des États-Unis, et par extension tout ce qui leur est favorable médiatiquement, c'est-à-dire les journalistes anglophones du Québec, du Canada anglais ainsi que les chefs des autres nations amérindiennes du Canada (Billy Two-Rivers, Elijah Harper *et al*) arcboutés comme des chiens de faïences sur la Nation Québécoise. Ici, pas de gants blancs : les Autochtones sont bons, preux, valeureux et nobles ; les Québécois sont méchants, vulgaires, menteurs, tricheurs, déloyaux et nazis.

Ce film s'ouvre sur une séquence pré générique qui pose la problématique : la ville d'Oka veut construire un terrain de golf sur les terres mohawks et une partie de la pinède ; à l'ombre des pins centenaires reposent les ancêtres mohawks dans le cimetière dont l'emplacement est convoité par la ville. Rapidement, alors que les Indiens bloquent l'accès aux terrains, la police (Sûreté du Québec) intervient, des coups de feu sont échangés, il y aura mort d'homme (caporal Marcel Lemay) et l'escalade inévitable s'enchaîne, les Mohawks fortifient leurs positions, l'armée est appelée en renfort pour cette longue guerre d'usure qui durera soixante dix-huit jours jusqu'à la conclusion de la crise, c'est à dire la reddition des Mohawks qui, malgré une défaite sur le terrain, s'en tirent tout de même avec les honneurs du combat.

La structure du film est simple, basée sur la chronologie des événements qui se sont déroulés pendant la crise. Obomsawin a construit le film à l'aide de plusieurs sources de matériel filmique ; au générique ce ne seront pas moins de neuf caméramans crédités pour leur participation au projet. Obomsawin elle-même sera derrière la barricade avec une petite équipe de l'ONF et le monteur, Yuriy Luhovy aura l'immense tâche de monter ce film à partir de plus de deux cent cinquante heures de matériel. Les images sont pour la plupart de qualité reportage journalistique : on filme l'action, où il y a l'action, on favorise le contenu à l'esthétisme de l'image. Le résultat donne une *impression* de réalité, de cinéma-vérité. La vérité auquel le spectateur a droit est la vérité d'Obomsawin, qui assume le parti-pris de son point de vue.

Ce cinéma subjectif auquel nous fait participer Obomsawin, a sa genèse dans la mouvance Griersonienne de l'ONF. Il ne faut pas s'étonner que l'auteur nous fasse participer de sa vision militante du monde, en délaissant les principes esthétisants du cinéma au profit de son contenu diégétique et de son aspect informatif.

« The meanings of the word "aesthetic" have been the subject of fierce debate in aboriginal media circles, as many activists have found film and video a useful tool in organizing, even though they may remain uninterested in more strictly formal matters. This itself echoes a Griersonian idea of production, given that many aboriginal media groups seem to be focusing on forms that privilege that Griersonian favorite, "education." Furthermore, a good deal of aboriginal media work has been focused on training people to make their own films and video by way of countering imposed representations of their lives (this is especially true of native film and video in Canada's far north). There is certainly a way in which Obomsawin's didactic, pedagogical and utilitarian form could be ascribed to her declarations that her aspirations are primarily educational, as opposed to aesthetic⁷⁶ ».

Ce parti-pris rejoint la pensée de Perrault, Bulbulian, Lamothe et la mouvance ONFienne qui développa le *cinéma-outil*, le cinéma comme outil de changement social. Et c'est avec fracas que la première cinéaste issue du monde autochtone canadien s'établit sur l'échiquier politique du Québec.

To counter imposed representations... Loin d'être un film où la caméra observe les protagonistes pour nous rendre ensuite ces images monter de façon linéaire, Obomsawin utilise toutes les possibilités et façon de faire propre aux films de propagande pour faire passer son point de vue. En voici quelques exemples :

(à 10:00) Le maire d'Oka prend la parole, les prochains plans montreront des citoyens blancs opposés à sa vision.

(à 24:30) L'armée s'installe, les Warriors (ici un dénommé Wizard) sont dépeints comme des soldats de défense.

⁷⁶ WHITE J, 1999, *Alanis Obomsawin, documentary form and the canadian nations*, Toronto, The Free Library. CineAction, 24 juillet 2014.

(de 27:30 à 35:30) Une longue séquence didactique utilise de l'animation pour nous raconter la dépossession des terres accordées au Mohawks par le roi de France. Ceci dit, Obomsawin tourne les coins ronds : c'est terre furent d'abord le territoire de chasse du peuple Algonquin...

(à 51:50) Des maisons de blancs ont été saccagées par les Warriors, le commentaire dira : « Inutile de dire que la communauté n'approuve pas ces actes... »

(à 63:00) Entrevue du Warrior Joe David, tourné après la crise. En avant plan du décor, des barbelés...

(à 74 min) Les soldats plantent des piquets dans l'eau, Obomsawin ajoute une trame musicale de musique western, créant une impression de ridicule sur les images.

(à 93:45) La S.Q. vide un dépanneur. Sur des images de policiers transportant des caisses de bière, de la musique de Mariachis...

Obomsawin a fait là œuvre militante et ce film a le mérite d'être fait pas quelqu'un issue de la communauté autochtone. Et ce film porte réellement un regard métissé sur la situation des autochtones et des blancs du Québec. Comment pensé ce film sans adversaire distinct? C'est arc bouté sur l'intransigeance du maire Ouellette d'Oka que le film se fait, toute sa trame narrative est appuyée *tout contre* les actions des Québécois et des Canadiens blancs, ce film ne peut exister dans sa forme actuelle sans cette présence *autre*. Les Autochtones d'Oka sont définis par opposition aux Blancs, par leurs valeurs supposément opposées et c'est cette dichotomie qui donne naissance à la réalité autochtone que Obomsawin nous passe par ce film.

Au moment où le film se termine, Obomsawin nous instruit de ces valeurs : (à 116 min) Les Warriors seront les héros martyrs de la cause, ils se battent pour défendre leurs enfants, la terre (territoire) et l'esprit qui les unis en tant que Nation. Voilà des valeurs universelles qui sont partagées par toutes les nations du monde : en voulant faire œuvre pour son peuple, Obomsawin aura rejoint le grand tout universel, dans ce grand brassage idéologique qui nous conduit tous vers l'humanité. Ce film nous montre en fait les deux côtés d'une même médaille, à la manière des deux adversaires qui se regardent pour mieux se définir eux-mêmes. L'identité de l'un est définie par la présence de cet *Autre*, voilà le métissage.

Le peuple invisible, Robert Monderie et Richard Desjardins 2007

Produit par Colette Loumède et l'Office Nationale du Film, ce film, dès sa sortie, a bénéficié d'une excellente presse et a fait une très bonne carrière sur les marchés tant au national qu'à l'international. Robert Monderie et Richard Desjardins n'en sont pas à leur première collaboration. Déjà en 1977, le long métrage « *Comme des chiens en pacages* » s'attirait un succès d'estime ; les deux cinéastes, qui travailleront ensuite ensemble pour faire trois autres films sont définis par la presse comme militants, le ton engagé de leur films et leurs positions à gauche de l'échiquier politique trouvent des résonnances chez le public québécois. Avec sa carrière de chansonnier, Desjardins jouit d'un succès d'estime dans un large spectre de la population et puisque sa poésie abitibienne sait toucher et émouvoir, avec ses sujets près du peuple et sa voix rocailleuse, il va sans dire que son public est aussi à l'affût de ses œuvres cinématographiques et le suit de ce côté.

Le peuple invisible, long métrage de plus de 93 minutes, se veut une œuvre phare dans le paysage québécois des films portant sur les Autochtones. Pourtant, l'œuvre est didactique, du début à la fin, un peu comme si Desjardins avait voulu enseigner, faire connaître la réalité autochtone (ici les Algonquins Anishnabe) au reste du peuple blanc québécois. Et le film ne se cache pas sous de faux prétextes ou intentions : d'entrée de jeu, avant même que le générique d'ouverture soit terminé, la voix de Desjardins, alors qu'on le voit à l'écran, jouant avec des jeunes Anishnabe du lac Victoria, affirme qu'il a vécu toute sa vie cote à côté des Indiens et qu'il ne les connaît pas : la table est mise pour le grand tour d'horizon, historique, géopolitique et géohumain que le film nous propose.

Desjardins sera l'intercesseur de ce film ; sa présence, tel un Michael Moore québécois, est constante dans le film, il fait les liens entre les séquences et c'est lui que l'on suit, alors qu'il parcourt le territoire au nord du parc de la Vérendrye, à la

rencontre du peuple Anishnabe, et nous fait découvrir des protagonistes plus vrais les uns que les autres, et qu'il aborde tous les sujets possibles d'aborder, du profil historique en passant par la problématique de la jeunesse, la pauvreté, le manque de scolarisation, jusqu'à la condition féminine des populations de ce coin de l'Outaouais, comme si les auteurs s'étaient donnés comme mission de faire le *dernier grand film* sur les Indiens.

De facture plutôt classique ; le film nous amène de village en village en appuyant son propos sur des entrevues avec les protagonistes, entrecoupés par des images de tranches de vie des membres des différentes communautés, parfois illustrations directes de ces propos, parfois allégories poétiques (très belles images soignées du directeur photo Alain Dupras, presque qu'exclusivement tournées au trépied), le film a le souffle indéniable du poète qu'est Desjardins et la structure solide et irréprochable conférée par l'expérience de Monderie qui nous amène inéluctablement, une séquence à la fois, à la résolution du film : un grand constat sur l'état des lieux des communautés Anishnabe.

Le film ouvre sur une longue séquence historique d'une dizaine de minutes où Desjardins retrace le parcours du peuple algonquin, de l'arrivée des peuples européens, en passant par la proclamation royale de 1763 jusqu'à la loi sur les sauvages de 1876. On aura ici et là, plus tard dans le film, d'autres moments qui viendront tracer l'histoire de cette nation, tel le droit de vote qui fut accordé aux bandes indiennes en 1969. La structure du film nous amène de village en village, chacun étant occasion d'entrer dans un nouveau sujet, alors que la problématique la plus criante d'une communauté donnée sera exposée en fonction de ce lieu. Par exemple, à Kitcisakik, on parlera du problème des barrages hydro-électriques et des accords avec les compagnies minières, alors qu'il n'y a pas d'électricité dans ce village et qu'il est à un kilomètre d'un important barrage, tandis qu'à Rapid Lake, village où la pauvreté qui engendre un abus de drogue et d'alcool fait des ravages

chez les jeunes, on abordera la problématique du suicide ; à Rapid Lake, le taux de suicide est sept fois plus élevé que dans le reste du pays.

C'est ainsi que la plupart des problématiques propres aux autochtones de la nation Anishnabe trouveront leur place dans le film, Desjardins nous promenant dans chacun des villages des différentes communautés, qu'il vaut la peine d'énumérer ici : Grand lac Victoria, Timiskaming, Lac-Simon, Kitigan Zibi, Kiteisakik, Wineway, Pikogan et Rapid-lake.

Dans chacune des entrevues et dans les plans qui les illustrent, on sent la proximité, la complicité de l'équipe de tournage avec les protagonistes. Pas à la façon de Lamothe ou de Perrault ; ici il n'y a pas de déférence sentie de la part de l'Indien envers le maître de la caméra. Desjardins a réussi le tour de force de parler d'égal à égal avec son sujet, d'entrée en étroite relation avec son sujet. Ce n'est pas un Blanc qui parle à un Indien. Désormais, cette distinction est annulée. C'est un homme, entouré d'une équipe de tournage qui parle à un autre humain et qui, lors des échanges, tente de comprendre un problème donné. Desjardins laisse son sujet s'exprimer et ses interventions n'ont pour but que de rassembler ou éclaircir le propos d'une parole qui parfois s'égare. On sent un grand respect de Desjardins dans son approche à l'*Autre*. Il est venu à sa rencontre.

Dans ce film, au-delà de l'histoire, de l'explication didactique, pas ou peu d'ethnographie : nous ne sommes pas ici à la découverte de la manière de vivre d'un peuple, mais plutôt à la rencontre de ce peuple et cette rencontre se fait sur le même territoire culturel de part et d'autre. La proximité est évidente, on parle toujours d'observation-participante, mais avec ce degré de plus, une certaine humilité devant l'*Autre*, un respect humain qui, s'il est présent dans les films de Lamothe, s'exprime et se ressent de manière beaucoup plus éloquente dans le film de Desjardins.

L'approche de Desjardins, qui a un parti-pris évident pour la cause autochtone, nous ouvre de nouveaux horizons : dorénavant, l'identité autochtone est définie et doit se définir par son métissage historique avec la population québécoise puisque nous partageons les mêmes territoires, qu'ils soient historiques ou culturels, cela a toujours été, mais il faut, du moins en cinéma, atteindre l'humilité du poète pour prendre toute la mesure de ce parcours cote à côté, de ce chemin commun que nos nations trace ensemble depuis le début de leur rencontre. Et le cinéma du Blanc qui regarde le Rouge pose maintenant le regard de manière vraie et franche. Le passé commun au deux est évident, le métissage historique est ici non seulement apparent mais est aussi le sujet même du film. Le cinéma d'ici devient chose commune et nous amène vers l'inéluctable lieu de rencontre de nos nations respectives : le pays rêvé, le pays affabulé qui pour l'instant s'inscrit de manière individuelle chez tous les cinéastes autochtones ou québécois, qui arpentent ce pays à faire en un long, mais riche exil intérieur.

L'amendement, Kevin Papatie 2007

Alors que Desjardins termine son film avec le chef Harry Wawati qui, formulant une synthèse de son discours dira qu'il est temps de remettre à l'Anishnabe ce qu'on lui a pris, c'est-à-dire son droit à l'existence, la nature elle-même d'où il tire sa survie, un autre Anishnabe, de Kitcisakik celui-là, se lève et s'approprie les outils de production cinématographique et en en décodant le langage et apprenant sa grammaire particulière, nous transportera dans son univers en nous racontant cette même dépossession et le déni d'existence de la nation Anishnabe de façon foudroyante.

Un adage dit : « un ouvrier travaille avec ses mains, un artisan travaille avec ses mains et sa tête et un artiste travaille avec ses mains, sa tête et son cœur ». Si l'on en croit cet adage, Kevin Papatie est définitivement un artiste, mais à ses débuts lui-même l'ignorait. Sa rencontre avec le regroupement Wapikoni mobile allait changer tout cela.

Imaginé et créé et animé par la cinéaste Manon Barbeau, le Wapikoni est un organisme dont les véhicules récréatifs (VR) équipés d'équipement sonore, de tournage et de montage, vont à la rencontre des jeunes des communautés autochtones du Québec (et récemment du Canada). Les jeunes animateurs urbains qui se déplacent ainsi proposent aux jeunes Autochtones de faire des films sur des sujets qui les touchent et qui traitent souvent des réalités qu'ils vivent. Le Wapikoni embauche de jeunes cinéastes pour la plupart fraîchement sortis des bancs universitaires comme animateurs/accompagnateurs, dont le rôle est de transmettre leurs connaissances de la production cinématographique et de guider les jeunes des communautés autochtones qui, sauf exception n'ont jamais fait de films auparavant. Arpentant les routes ensablées qui mènent dans les communautés autochtones, ce seront plus de sept cent cinquante films réalisés par plus de trois mille jeunes qui ont

été produits sous le parapluie du Wapikoni depuis le début de l'expérience il y a maintenant dix ans⁷⁷.

En 2007, Papatie fera son premier court, *Le rêve d'une mère*, film qui remporte un succès d'estime dans les communautés autochtones. Suivra *L'amendement* puis, une douzaine de courts métrages pour lesquels il remportera plusieurs prix ici et à l'international, mentionnons le meilleur film expérimental du *Winnipeg Aboriginal Film Festival* de 2007 et le prix de l'image Sony au *Festival Filmer à tout prix* à Bruxelles en Belgique. *L'amendement*, a été présenté en première partie du film *l'Âge des ténèbres*, de Denys Arcand, distribué dans 120 salles au Québec et a remporté le Prix du meilleur film en langue autochtone au *Festival ImagineNative* 2008.

Film impressionniste, *L'amendement* nous présente une succession de quatre plans fixes, une suite de portraits de quatre Anishnabe de la même famille, mais de quatre générations successives. Sur le générique d'ouverture, un tambour bat la mesure. Le premier plan est celui de Zoé, la kokum (grand-mère). Sur le plan fixe (gros plan) de son visage une voix hors champ presque en sourdine, à la manière d'une voix chuchotée à l'oreille (celle de Kevin) nous parle en langue algonquine et nous indique que Zoé ne parle que l'algonquin. Un noir de quelque seconde sépare et séparera tous les tableaux, alors qu'un fade in à l'image nous introduit ensuite au deuxième tableau, un gros plan de Noé Louis, le fils de Zoé. La voix nous dit que Noé Louis avait sept ans lorsque les blancs l'ont emporté dans une école blanche (pour Amérindiens) et que Noé Louis qui ne parlait au départ que l'algonquin et qu'à son retour, il parlait aussi le français. Le troisième portrait nous présente Nadia, petite-fille de Zoé et fille de Noé Louis. La voix hors champ nous dit que Nadia parlait le français et l'algonquin. À son retour de l'école blanche, elle parlait presque exclusivement le français. Le tambour, qui a opéré un crescendo tout au long du

⁷⁷ Chiffres provenant du regroupement Wapikoni mobile.

film, cesse de battre. La voix hors champ, qui nous parlait en Algonquin jusqu'ici, s'éteint. Sur un silence assourdissant, le dernier portrait, celui d'Ingrid, s'affiche en gros plan extrême. Arrière-petite-fille de Zoé, petite-fille de Noé Louis, fille de Nadia, Ingrid qui vit chez les Blancs depuis six ans ne sait quand elle pourra rentrer chez elle. Ingrid ne parle pas algonquin, elle ne parle que le français. Générique de fin.

Avec ce film, Papatie démontre une grande maîtrise des procédés d'impact sur le spectateur ; ici il a recours à une structure inspirée des films publicitaires, ce que le court métrage permet. Ce film dénote cette capacité à communiquer des émotions au-delà de l'histoire présentée : alors que le film nous raconte l'acculturation d'un peuple, la négation de la nation Anishnabe comme entité géohumaine distincte, mettre des visages sur le processus retire le film de la sphère intellectuelle et le place dans un monde parallèle au nôtre, en fait, qui est le nôtre. Ce pourrait être mon frère, ma sœur ou ma mère dont il est question : en retirant le protagoniste de son environnement, ce dernier est repositionné sur une échelle humaine, il ne nous reste que le concept, que le message à voir et comprendre. La force d'impact du film est décuplée alors que l'on apprendra qu'Ingrid s'est enlevé la vie deux ans plus tard, ce que Papatie révélera lors d'une représentation publique de *L'amendement* au Smithsonian Museum de New-York en avril 2011.

La rencontre de Papatie et du Wapikoni aura été fructueuse. Papatie, maintenant artiste cinématographique reconnu, s'est approprié le langage et la grammaire du cinématographe, codes universels qu'il portait déjà dans son imaginaire, mais qui ont été révélés par la rencontre entre la culture technologique apportée par le Wapikoni et l'universalité de l'image qui surgit de la vision artistique d'un individu.

Encore une fois, ce sera le métissage de deux cultures, toutes les deux modernes, car désormais, même en régions éloignées, nous vivons tous le même langage image, photographique, cinématographique et télévisuel, qui sera à l'origine de cette appropriation des moyens de communication. Kitcisakik n'est plus une planète reculée où seuls les explorateurs daignent se rendre, mais bien une partie intégrée à notre hypermodernité. Le film de Papatie témoigne de ce métissage et son message même en est issu. Les conséquences peuvent en être pénibles et dévastatrices, mais nous ne pouvons que faire le constat de la situation : le métissage culturel de nos nations respectives est à la source et est le sujet de ce film qui nous fait nous questionner sur l'appauvrissement d'une culture par rapport à une autre, la nôtre, la québécoise française étant démographiquement, culturellement et politiquement dominante.

Aimer, finir, Lucie Lambert 2009

Tourné sur les bords de la rivière Moisie, dans la communauté innue de Uashat mak Mani-Utenam, ce film qui raconte l'histoire d'amour entre deux Autochtones aurait pu être tourné n'importe où, avec des protagonistes différents, d'ethnie différente ou encore de condition sociale autre tant cette histoire rejoint l'universel ; ce n'est pas la moindre qualité de ce film qui a des résonnances dans toute l'humanité au travers des siècles.

D'entrée de jeu, sur un ton intimiste, une conversation entre la réalisatrice et Saint-Onge nous donne la piste à suivre pour le film : c'est à un échange que nous sommes conviés, échange où nous sommes invité à prendre place dans le siège du passager, pas en observateur distant, mais bien en tant que participant silencieux à ce dialogue qui se déroule là, tout à côté de nous. Cette utilisation du temps pro filmique, alors qu'on entend les propos de la réalisatrice ou encore que Saint-Onge regarde directement la caméra ne nous distancie pas du sujet, mais nous interpelle plutôt à suivre le drame qui nous sera par la suite raconté.

Cet endroit intime dans lequel nous sommes invités à entrer est fait d'un amour qui perdure au-delà de la mort, du quotidien parfois difficile, de ces moments et gestes de la vie qui participent à ce que Nelligan appelait le *spasme de vivre*. Lambert ponctue son film de petits riens, quelques plans de coupe du quotidien, des galets alignés sur le bord d'une fenêtre, un enfant piétinant une flaque d'eau; la réalité quotidienne nous est rendue telle que la vie nous la propose, en une série de coups d'œil et regards extérieurs où le temps s'étire et parfois, des regards intérieurs, introspectifs, et diégétiques : l'utilisation de photos de Jacques André, époux décédé d'Anne-Marie non seulement nourrit l'histoire racontée, mais laisse aussi une émotion indicible chez le spectateur laissé à lui-même, déchiré entre la

compréhension du drame intérieur d'Anne-Marie et par empathie, de sa propre finitude.

Film d'auteur dans le sens premier du terme ; Lambert a écrit, réalisé, monté et produit le film, ce travail poétique tout en nuances nous fait participer à cet échange entre la réalisatrice et Saint-Onge, et dans ce qui doit être perçu comme un film dans le film, à l'échange entre Saint-Onge et Jade McKenzie, jeune amie de Saint-Onge. Comme si l'histoire se répétait d'une génération à l'autre, ce seront des difficultés et drames semblables qui animent le quotidien de ces deux protagonistes que presque un demi-siècle sépare. Le titre à lui seul est annonciateur de ces différents niveaux de lecture que Lambert propose : *Aimer, finir* qui se voulait une boutade à propos de l'amendement de la loi sur les écoles indiennes : « ...conjuger aimer, finir sans pour autant devenir des petits Blancs... » (à 26 min.) est non seulement employé métaphoriquement pour l'histoire d'amour de Saint-Onge mais aussi celle de McKenzie avec elle-même, (une tentative de suicide viendra presque lui enlever la vie), et celle de McKenzie avec son ami Kapitutak qui lui, suicidé, est peut-être mort pour la sauver.

Lambert ne nous propose pas une étude sur un cas, mais nous convie plutôt à une rencontre, à un dialogue entre Saint-Onge et elle-même. Au-delà de l'amitié et la complicité évidente entre Lambert et Saint-Onge, c'est à un dialogue entre une autochtone et une blanche ainsi qu'au dialogue intergénérationnel entre McKenzie et Saint-Onge auquel nous assistons. Dans une longue séquence introspective qui débute à vingt minutes dans le film pour se terminer une dizaine de minutes plus tard, Anne-Marie Saint-Onge André, la protagoniste du film nous lit un extrait d'un livre, *Aimititau! Parlons-nous!*⁷⁸, dans lequel elle a entretenu une correspondance épistolaire avec l'écrivain et professeur Jean Pierre Girard. Cette séquence devient

⁷⁸ *Aimititau! Parlons nous!*⁷⁸ Textes rassemblés et présentés par Laure Morali, 2008, Montréal, Mémoire d'Encrier.

une mise en abîme pour le film, un *modus operandi* pour ce dialogue entre la réalisatrice et sa protagoniste, dialogue entre Lambert, Saint-Onge et nous, le spectateur.

Le tour de force que réalise Lambert est de nous faire comprendre la douleur de tout un peuple par le biais de drames personnels, drames illustrant le mal-être de l'Indien qui, à la rencontre du peuple blanc, acculturé et en voie d'assimilation, perd ses repères traditionnels pour se retrouver largué, parqué et perdu dans un monde où les repères sont ceux d'une autre culture. Alors que le métissage culturel peut être perçu comme une avancée sociale, la solitude qui nous renvoie à nous-mêmes peut laisser hagard et désorienté si on oublie la source de notre équilibre, c'est-à-dire nos racines profondes. Saint-Onge tente d'appivoiser sa solitude, elle qui a vécu en couple toute sa vie et la jeune Jade McKenzie devra retourner dans le bois pour se sentir à nouveau en paix. Lambert réussit avec ce film, regard microcosmique, à atteindre l'universel. L'angoisse de l'humain face à l'hypermodernité de notre monde y est révélée de manière lucide et personnelle.

Aitun, Kévin Bellefleur 2011

Court métrage de sept minutes, *Aitun*, qui veut dire «coutumes» en l'Innu-Aïmun, est aussi un film issu du regroupement Wapikoni mobile. Désormais, grâce à ces mobiles qui arpentent les communautés, il y a de plus en plus de jeunes autochtones qui apprennent les rudiments du cinéma et réalisent des courts métrages qui seront d'abord vus par leurs communautés respectives et, si le film se démarque, sera vu à l'échelle nationale ou à l'international. Les préoccupations des jeunes autochtones se reflètent dans les thématiques que ceux-ci abordent dans leurs films. Suicides, vies brisées en pensionnats, abus de toutes sortes et recherche identitaire sont au cœur de leur questionnement.

Avec *Aitun*, Kévin Bellefleur va à la rencontre du legs traditionnel, c'est-à-dire qu'il nous présente ses grands-parents qui pour nous, comme pour lui, nous font la démonstration de la préservation du produit d'une chasse selon les méthodes ancestrales. Structurellement, ce film est simple : quatre séquences présentées dans un ordre chronologique, avec les deux grands-parents comme protagonistes. La séquence d'ouverture sert surtout à nous les présenter alors qu'ils montent sur un quatre-roues. Leur complicité amoureuse est évidente, c'est là d'ailleurs une des qualités du film, que de nous avoir fait partager cet amour qui a su endurer et grandir au fil du temps. Alors que la grand-mère prend place aux côtés de son mari, les ricanements des deux devant la caméra nous invitent à entrer dans leur cercle, et c'est sans pudeur, avec une complicité coquine qu'ils s'offrent ainsi au regard du spectateur. Fussent-ils filmés par toute autre personne que leur petit-fils que nous n'aurions pas eu droit à ces regards amoureux et à ces rires pleins de sous-entendus, c'est là l'une des grandes qualités de ce film.

Le film se poursuit dans la maison familiale où deux grands-parents sont attablés et plument des canards (Eider). Les plans sont sobres ; un plan fixe qui englobe les deux protagonistes, quelques gros plans qui isolent l'un ou l'autre et qui laissent toute la place au dialogue entre les deux. Il n'y a pas de questions posées par le cinéaste. On continue sur le même ton badin que la scène d'entrée, la grand-mère nous raconte le choix de son compagnon de vie, cet homme qu'elle trouvait le plus beau...

Dans cette séquence, le sujet du film commence à nous être donné, alors que le grand-père, Josephis, dira à la caméra : « le monde a changé, avant l'Innu était heureux maintenant on vit n'importe comment... ». Cette simple phrase nous amène vers le monde des valeurs traditionnelles des Innus. Voilà le sujet de ce simple film. Dans la séquence suivante, les propos seront plus explicites, le message clair. Nous sommes en forêt avec Josephis et sa femme Nashtash, ils posent des gestes millénaires : Joséphis allume un feu alors que Nashtash prépare les canards. Ils vont les faire griller pour en enlever les plumes qui pourraient rester et l'action du feu protège et durcit la peau, ce qui prolonge le temps de conservation de la viande. Joséphis ensuite éviscère les bêtes que Nashtash rangera soigneusement dans une boîte.

Joséphis indique à son petit-fils, sur un ton solennel : « C'est bien que tu filmes ainsi, dans notre temps nous n'avions pas cette technologie. (Tu pourras faire partager ce savoir puisque) Vous n'avez pas connu les ancêtres... » (À 5 min.) Voilà que le réalisateur vient de trouver son doppelganger ; dans un renversement de situation, il est passé de réalisateur à protagoniste hors cadre, c'est maintenant Joséphis qui *tient* la caméra et qui indique le contenu de la séquence : « Tu montreras cela au gouvernement, pour qu'il voie comment l'Innu utilise toute la bête sans gaspillage... » L'emballage terminé, les deux quittent vers la demeure, et s'éloignant de la caméra ils tiendront une fois de plus des propos pleins de sous-entendus

amoureux. La séquence du générique de fin nous montre Joséphis qui frappe de manière rythmée sur le *teuaikan*, pour nous un rappel direct à *Attiuk*, de Bonnière et Perrault.

Venons-nous d'assister à un film ethnographique intergénérationnel à la manière de Lamothe ? Ici, il y a un peu de cela, si l'on se fit à la définition de Rouch, et il y a aussi de la (très grande) proximité, la complicité familiale est évidente, le renversement exécuté par le protagoniste nous l'indique clairement. Mais il y a surtout du métissage et c'est par la nature même du sujet de ce film qu'il faut en comprendre les ramifications. Joséphis nous parle de technologie et dans la même phrase, des ancêtres : ce sont deux mondes différents qui se rejoindront ici par l'image pour déboucher sur cette identité actuelle, qui sera à la fois moderne, à la fois ancestrale et qui ne pourra être toute l'une ou toute l'autre, mais un croisement des deux dans cette mouvance constante à la recherche d'une identité qui est désormais sans cesse en redéfinition entre passé et hypermodernité.

L'enfance déracinée, Réal Jr Leblanc 2013

Autre film issu de l'expérience Wapikoni, *L'enfance déracinée* de Réal Jr Leblanc est un film coup de poing, film qui a été louangé par la critique et s'est vu décerné le Prix du meilleur court-métrage - Festival Présence autochtone de Montréal en 2013 ainsi qu'une Mention spéciale Télé-Québec dans le cadre du même festival. Réal Jr Leblanc est un Innu de Uashat Mak Mani-Utenam et c'est sur les lieux de l'ancien pensionnat pour les Indiens de Sept-Îles, à quelques kilomètres de chez lui qu'il a tourné ce film.

Comme pour tout bon court-métrage, la structure du film est simple : le cœur du film est composé d'un monologue à la caméra de Françoise Césarie Fontaine qui, ayant connu les pensionnats, nous fait part de sa difficile expérience et des blessures (abus sexuels) qui la marque encore aujourd'hui et dont elle se guérie lentement avec de l'art-thérapie, dans son cas la peinture sur toile. Leblanc a habilement habillé ce monologue décliné en quatre moments, d'images contemporaines du lieu où était sis le pensionnat maintenant en partie démoli. Puis, se servant d'images d'époque, il nous fera faire des allers-retours dans le temps ; analepses et prolepses construites les unes sur les autres, les images du pensionnat servant de lien entre les époques.

La force du film tient dans la narration de Leblanc, qui dit lui-même un texte poétique qu'il a écrit. Cette narration, apposée sur les images d'archives du pensionnat, est accusatrice et foudroyante. Leblanc ne se contente pas de décrire ce que l'on voit à l'écran, mais nous donne un autre niveau de lecture : Leblanc pointe un doigt accusateur et ce n'est pas tant le système mis en place à l'époque des pensionnats (1951 à 1972 en ce qui concerne celui de Sept-Îles) qu'il pourfend, mais bien la société québécoise en général et par le biais du cinéma, le spectateur (blanc) lui-même. « Pourquoi avez-vous arraché les miens aux bras de leurs parents? Qui étiez-vous pour vider mon village de ses enfants? Je suis le descendant de ces

enfants déracinés » nous dira Leblanc en entrée de jeu, après un générique d'ouverture qui nous indique que le but du système de pensionnat était « ...de tuer l'indien dans le cœur de l'enfant ».

Du macrocosme des images d'archives nous présentant les jeunes autochtones et leurs *bourreaux*, les Oblats sous la direction de Léo Laurin, OMI, à cette époque directeur du pensionnat, nous passons au microcosme exprimé par Françoise Césarie Fontaine qui, tout en peignant, nous raconte de manière très personnelle ses impressions alors qu'elle était soumise à cette acculturation par les missionnaires. La juxtaposition de longs plans silencieux où l'on voit Leblanc marcher dans la réserve de Mani-Utenam, contempler le lieu du pensionnat ou encore regarder par la fenêtre d'un des édifices du pensionnat à l'abandon est évocatrice de toutes ces douleurs encore présentes dans les différentes communautés autochtones; rappelons l'existence de neuf de ces pensionnats au Québec. Tonsures, privations, punitions physiques et psychiques, négation de l'identité personnelle par la modification des us et coutumes tant au niveau vestimentaire que langagier, déconstruction de la psyché collective et individuelle et finalement, prédation sexuelle, feront en sorte que l'enfant qui retourne dans son village est coupé du lien communautaire. Désespérés et démunis devant le schisme social produit par ces épreuves, les plus vieux se mettront à l'alcool, plus tard aux drogues et autres paradis artificiels; l'humain n'est pas équipé pour faire face à un tel désarroi.

« Je vivais sans m'en douter dans des lieux habités d'une mémoire noire, plus je déterre l'histoire de mon peuple, plus ces douleurs m'accablent (à 5:05) » dira Leblanc, alors que s'ouvre en finale du film un chapitre sur la guérison, guérison par la peinture en ce qui concerne Fontaine et par le cinéma pour Leblanc. « Je suis fière d'avoir retrouvé ce que j'ai perdu, je suis fière d'être une femme innue, d'avoir retrouvé mon identité » nous dira Fontaine (à 5:45) s'adressant à nous en Innu-Aïmun cette fois, choix judicieux du réalisateur, une langue commune étant la pierre

d'assise de toute nation. Sur les images de la cordonnerie du pensionnat qui brûle, alors que les pompiers y ont mis le feu en 2012 lors d'une cérémonie pour la guérison, les mots de Leblanc seront pour la première fois teintés d'espoir et d'optimisme : « Les blessures du passé ne sont pas encore complètement refermées, mais l'espoir de mon peuple s'est ravivé ». Ainsi se termine ce film puissant qui nous fait nous questionner sur notre passé colonial et ouvre la voie à ce chemin côte à côte que nous partageons et qu'il nous faut arpenter ensemble. Ce film a été présenté en ouverture du Festival Présence Autochtone de Montréal 2013, en première partie du prochain film qui partage cette même thématique de route commune, le mien, *Paroles amérindiennes*.

Paroles amérikoises, Pierre Bastien 2013

« Durant une semaine d'été, des écrivains québécois et autochtones, poètes, essayistes et romanciers, se sont rencontrés en Minganie, sur la basse Côte-Nord québécoise, pour partager ce qu'ils ont en commun et apprivoiser leurs différences. C'est ainsi que pendant cette semaine, sur une île au beau milieu de la rivière Romaine, ils ont discuté des grands enjeux sociaux, littéraires et politiques qui nous concernent tous en tant que Québécois. Cette rencontre leur a permis de se redéfinir comme habitants d'un même vaste territoire géographique, économique et culturel, à la recherche d'une véritable parole commune, d'une parole métissée d'ici. Ce film vous convie à vivre, en un moment microcosmique, une rencontre qui devra éventuellement s'étendre et toucher l'ensemble de la société québécoise si nous voulons pleinement vivre notre appartenance amérikoise⁷⁹ ».

Voilà ce que j'écrivais en guise de synopsis dans mon dossier de presse pour les journalistes qui ont couvert le Festival Présence Autochtone de Montréal de 2013. « ...À la recherche d'une parole commune, d'une parole métissée d'ici... » voilà quel était le but de départ de l'aventure d'*Aimititau*, qui avant de devenir le livre édité chez *Mémoire d'encrier* fut d'abord un échange épistolaire organisé par Laure Morali, elle-même poète québécoise de descendance bretonne où, jumelés, deux poètes, l'un québécois, l'autre autochtone, correspondirent pendant un an et dont les écrits donnèrent naissance à ce livre. Le lancement du livre eut donc lieu en 2008 à Mashteuiatsh (lac Saint-Jean), et c'est suite à cette rencontre que la vingtaine d'écrivains présents prirent la décision de poursuivre leur chemin ensemble et fixèrent une rencontre l'été suivant à Ékuanitshit (Basse-Côte-Nord) pour poursuivre et approfondir leur réflexion sur cette parole commune et ce territoire géographique et culturel que nous partageons.

Invité à Mashteuiatsh pour le lancement, l'idée de filmer la prochaine rencontre s'imposa et je mis donc en place, avec les moyens dont je disposais, le tournage de cette rencontre de 2009. Je ne connaissais à l'époque ni la forme ni le contenu du film à faire, mais la qualité des intervenants me persuada que la rencontre donnerait

⁷⁹ Bastien P, *Paroles amérikoises*, Dossier de presse, 2013.

lieu à des échanges de qualités, pouvant nourrir notre imaginaire collectif puisqu'en ce qui me concerne, le pays à faire naîtrait d'abord de l'imagination. C'est ainsi qu'à l'été 2009, armé de ma caméra Panasonic-200 et accompagné de mon ami et ingénieur sonore Louis Dupire, je partis pour Ékuanitshit (Mingan) à deux jours de route au nord de Montréal.

Le film traite d'un seul sujet, c'est-à-dire du territoire commun que nous partageons avec les autochtones depuis maintenant près de 500 ans. Évidemment, le lieu du tournage (rivière La Romaine), la qualité (écrivains) des participants ainsi que le regroupement, ou plutôt le fait de se regrouper me fit décliner le film en trois grands sous-thèmes, c'est-à-dire le territoire géographique et la manière dont nous en usons, la force des écrivains et des écrits face au politique et le métissage, sujet qui s'imposa par la nature même du colloque.

La structure du film suit assez fidèlement la chronologie du voyage et le passage d'un jour à un autre nous en fera traverser les trois thèmes. C'est ainsi que nous retrouvons le groupe au chalet de base dès les premières minutes, alors que celui que j'ai choisi comme passeur, l'écrivain Louis Hamelin, prend la parole et présente le programme des prochaines journées au groupe. Ce choix s'est imposé de lui-même, Louis étant l'organisateur de la rencontre il s'est avéré qu'il serait l'homme à suivre pour donner au spectateur les clés du film. J'ai voulu que le spectateur du film soit un des participants du groupe ; je me suis physiquement introduit dans le groupe et la caméra est positionnée de manière à être à l'intérieur du cercle des participants, toujours très près de l'action. Je ne fais pas usage de temps profilimique, je ne pose pas de questions et je n'émet pas de commentaires, je suis là et j'observe, sauf pour la toute dernière séquence du film, une entrevue avec Joséphine Bacon, où l'on entend ma voix qui devient alors prospective : qu'en est-il du futur? La réponse de Joséphine devient alors catharsis à ce long questionnement qu'est le film.

Or, les écrivains sont des gens prospectifs eux aussi ; tout au long de ce film ce sera *demain* qui est observé et analysé, alors que les échanges entre eux sont filmés dans un endroit clos, une tente de prospecteur, où encore une fois la caméra est positionnée dans le cercle des participants en en faisant un observateur silencieux. Des entrevues tournées par la suite, chez certains participants, viennent éclairer ou ajouter aux propos tenus lors des réunions communes.

Je disais que le métissage s'imposait de lui-même face à la nature du colloque. Alors que l'impossibilité pour les écrivains de toute provenance de s'imposer face à la machine gouvernementale et à ses appendices privés qui aujourd'hui encore harnache la rivière Romaine, s'imposa de lui-même le sujet du métissage ; déjà, par sa nature la rencontre a été un microcosme de notre société où vivent Autochtones et Québécois⁸⁰. Rapidement, la réponse à la question soulevée dans le film par Guy Sioui Durand (à 12 :20) « ...comment parle-t-on de la poésie alors que l'on est à deux kilomètres du politique, sur le même territoire? » s'épuisera, puisqu'aucun des écrivains présents ne pourra donner de réponse à la dévastation de La Romaine ; la prédation sur le territoire et toutes les questions entourant ce sujet prometteur étant entendus d'avance par ce groupe préoccupé par l'éthique et dont l'issue ne peut-être que d'autres questions ouvertes face à l'impossibilité d'altérer ou même d'infléchir de manière locale ou globale sur le politique et les décisions déjà prises par la grande finance internationale.

« Ma poésie n'arrêtera pas les bulldozers, c'est certain! » nous dira Joséphine Bacon (à 43:10) alors qu'elle répond à Jean Morrisset qui vient de faire une sortie virulente sur l'absence des intellectuels sur les décisions et les grands chantiers qui ont marqué le Québec moderne. Ce sera Jean Désy qui fera alors bifurquer la conversation sur le réel sujet du film : la parole métissée. « ...ça fait quand même

⁸⁰ Je ne peux me résoudre à écrire non-autochtones pour les Québécois ; il me semble impossible de définir une nation par la négative.

vingt-cinq, trente ans que ça se prépare (le chantier de La Romaine)...osons penser à l'avenir...pour la première fois le Québec sudiste est peut-être prêt à accepter une parole amalgamée, une parole métissée...dans le Nord en tout cas ». (à 44 min.)

Voilà qui ouvre toute grande la porte pour ce sujet central au film qu'est la parole métissée. Reflet de cette rencontre, film dans le film, voilà que le *modus operandi* de cette réunion entre écrivains devient reflet des interrogations profondes des protagonistes. Et c'est sur ce sujet, le plus riche à mon sens, qui inclus le partage du territoire géographique, du territoire culturel et propose le vivre ensemble, côte à côte, comme mode opérationnel pour le pays à faire que va se conclure cet opus qui aura permis de rendre compte d'une réalité parmi d'autres s'entends, mais tout de même importante si l'on considère la profession des protagonistes.

Ce ne seront pas des vœux pieux, ni un rêve inaccessible qu'ils proposeront comme piste de solution, mais bien la reprise du dialogue que nous, habitants de ce territoire, avons abandonné sous la pression des maîtres étrangers au lieu : « ...On a eu un père qui était le fleuve, et une mère qui, pour parler *michif*, était *chauvage*... » nous rappelle Jean Morissette (à 60:40) pour qui la rencontre des écrivains s'inscrit dans une longue lignée de cheminement parallèle. Denise Brassard elle, revendiquera carrément son métissage :

« ...il s'agit non seulement de ce qu'on peut apprendre en côtoyant les Innus de première main et en dialoguant avec eux, mais aussi ce qu'on a à apprendre de notre mémoire qui a été complètement occultée... de sentir légitime notre présence sur ce territoire... (je suis) dans une démarche de réactualisation et de réappropriation de cette mémoire qui est mienne et qui est énormément stimulée par mon contact avec les Innus avec qui j'ai l'impression aussi de retrouver une famille... » (à 62 min.)

Ce seront deux Innues qui viendront clore en résumant ce métissage, l'une évoquant un passé récent, l'autre en esquissant un avenir possible : « ... un monsieur Beaudin, qui était chum avec Philippe Piétacho, pis mon grand-père Joseph Bellefleur lui était

chum avec plusieurs, comme Yvon Tanguay, pis y'en a plein... ». (à 67 min) Enfin, Joséphine Bacon, que j'interroge sur le future aura ces mots : « Tu sais le premier Aimititau c'était des correspondances...là on vivait ensemble! C'était beaucoup plus que juste écrire! ...ça devrait être ça l'avenir, ça devrait être vivre côte à côte... partager... ». (à 72 min)

Ce seront ces écrivains, ces exilés de l'intérieur, puisqu'il faut bien plonger profondément dans le pays intérieur pour mettre ensuite sur le papier ses rêves et ses réalités, qui viendront nous indiquer le chemin à suivre pour faire du pays rêvé une réalité concrète. Les artistes, qu'ils soient peintres, musiciens, cinéastes ou autres sont transformés par l'expérience de l'*Autre*. Le chemin est maintenant ouvert pour la construction d'un avenir commun, du moins au cœur du film...

CHAPITRE V

CONCLUSION

5.1 Du traditionnel au contemporain

À l'heure où la *société tout écran*, selon la formule de Lipovetsky, fait de nous tous, Rouges et Blancs, des citoyens d'un même monde, la représentation de ce monde est de plus en plus partagée et seule la singularité des voix en marque les contours de leurs regards distinctifs. Au Québec, ce sera beaucoup du côté de la recherche à l'émancipation, corollaire de la recherche identitaire, que se conjugue aujourd'hui la parole cinématographique.

Le québécois de souche, cherchant depuis belle lurette son pays à faire, ne peut travailler que dans le sens du rapprochement avec les Premières Nations. Comme l'a fait Desjardins avec *Le peuple invisible*, il faut aller dans le sens et vers cet *Autre* pour comprendre sa propre histoire ; savoir d'où l'on vient pour comprendre où l'on va. Car si le Québécois est en exil sur sa propre terre, il en va tout autant de l'Autochtone. Alors que Desjardins va à la rencontre de l'Autochtone sur son terrain de manière égalitaire, le regardant comme *un frère* et non plus comme une curiosité, c'est aussi de la même façon que le regard renversé sur le Blanc de Réal Jr. Leblanc se pose. J'ai voulu, avec cette étude où films autochtones et non-autochtones sont présentés consécutivement, présenter la similitude de l'évolution des regards portés l'un vers l'autre et dont les préoccupations identitaires se rejoignent à travers le métissage technologique et culturel.

Les cinéastes d'ici sont enfants de deux *non-nations* parallèles. Le film autochtone et le film non-autochtone, dans le cas du documentaire, sont tous les deux ancrés dans

une perspective ambiguë, déchirés entre l'appartenance à une nation définie avec ses codes traditionnels et le désir de devenir, de sortir de l'exil identitaire, un désir d'affirmation sur le monde. Et c'est aujourd'hui arc-bouté l'un sur l'autre que les regards se développent soit en opposition (je ne suis pas...) ou encore en émulation (comme toi je...) mais en général défini par cet *Autre* qui existe en nous, qui est proche, nonobstant la distance parfois manifeste des thématiques abordées. Nous abordons maintenant l'auteur pour ce qu'il est, un individu dont la pratique s'inscrit dans un courant, ici le documentaire sur l'Autochtone. Il est de mon avis que bientôt on ne pourra plus dire « Voilà un film autochtone, voilà un film québécois sur les Autochtones » qu'en tenant compte de l'ethnie de l'auteur et en positionnant la singularité de sa voix sur l'échiquier culturel international.

Si cette recherche fait la démonstration du déplacement du regard sur les Autochtones en documentaire québécois, il faut en voir les limites : quoique le corpus cinématographique choisi soit représentatif des films faits à chaque époque de notre cinématographie, il n'est pas exhaustif. Plusieurs films laissés de côté auraient pu justifier une position semblable à celle que nous défendons, mais certains autres, par leur singularité, pourraient venir contredire nos affirmations. En ce sens, notre recherche propose une analyse qui, quoiqu'elle apparait se confirmer dans le corpus filmique choisi, ne peut prétendre en définir de manière inamovible les frontières, tant dans leur étendue temporelle que par la qualité de leur regard artistique.

En ce sens, on peut affirmer qu'il y a de l'ethnographie dans les films contemporains, du moins une certaine mesure, comme il peut y avoir un regard métissé dans le film ethnographique. Mais nous pouvons dire avec certitude qu'en général, le regard s'est modifié dans le sens de notre hypothèse au fil du temps. Suivant le mouvement émancipateur de l'histoire, deux nations se rapprochent pour partager le chemin et le regard de l'une sur l'autre se modifie.

Autrefois coloniale et euro centriste, la nation québécoise, de plus en plus consciente de son infériorité linguistique et politique en Amérique du Nord, à la recherche de ses propres repères identitaires tend à se rapprocher, du moins culturellement, à cette autre nation de vaincus qu'est le peuple autochtone d'ici pris dans son ensemble. Ce mouvement n'apparaîtra pas seulement au cinéma ; à la question qu'est-ce qu'un film, qu'une peinture, qu'une littérature autochtone, il faut maintenant prendre compte tant le signifié que le signifiant. L'artiste autochtone quitte lui-même les champs sémantiques traditionnels (être un Indien c'est...) et s'abandonne maintenant à un regard contemporain sur le monde et le rend d'une manière moderne.

En ouverture nous citons Boudreau : « l'indianité demeure pour tous la justification première de l'écriture et de l'acte de publier⁸¹ ». Jonathan Lamy Beaupré l'utilise aussi dans son article *Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'indien*. Son étude ouvre le champ sémantique à la contemporanéité de l'artiste et son ouverture sur le monde : « Puisque le simple fait de se décrire comme un membre des Premières Nations ne semble plus suffisant pour justifier l'acte d'écriture, les auteurs qui composent ce corpus sans cesse grandissant écrivent et publient pour des motifs toujours plus différents⁸² ». Il cite Louis-Karl Picard Sioui, membre de la communauté huronne-wendat de Wendake : « Parce qu'avant de parler au nom du ciel et de la terre, des ancêtres et de la nation, je devais m'inscrire dans ma propre histoire, là où se joue la plus grande lutte, celle de notre propre individualité⁸³ ».

⁸¹ BOUDREAU D, 1993, *op.cit.* p.140

⁸² LAMY BEAUPRÉ J, 2013, *Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien*, in Temps zéro, n° 7, p.1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1096>,

⁸³ LAMY BEAUPRÉ J, 2013, *ibid.* p.2

Dans tous les modes d'expression artistique, l'artiste qu'il soit autochtone, québécois, américain ou autre rejoins maintenant des préoccupations et des sujets partagés par ses collègues et congénères :

« Ainsi, on peut lire ces poètes parce qu'ils réinventent l'amérindianité, mais aussi parce que nous nous reconnaissons dans leurs mots et leurs images, qui nous coupent le souffle, nous nouent la gorge. Et que nous voulons accueillir leur violence, leur sensibilité et leur complexité, qui nous permettent, de façon intime, d'en savoir un peu plus, d'en savoir autrement sur les cultures amérindiennes, mais aussi sur nous-mêmes et sur le monde⁸⁴ ».

Le mot clé ici est *autrement*, lors d'un récent colloque sur le cinéma autochtone organisé par le Wapikoni mobile dans le cadre du Festival Présence Autochtone fut posée la question : Qu'est-ce qu'un film autochtone ? Les réponses furent multiples, allant de l'ethnie de l'auteur au signifié du film, mais on se rend compte que la réponse à cette question devient de plus en plus complexe alors que les artistes et cinéastes cherchent eux-mêmes une définition de leur travail qui ne s'accommode plus du cadre restreint de la simple filiation amérindienne, mais tend vers l'autonomisation et l'accession à un terrain citoyen jusqu'ici nié à tout un peuple par la Loi sur les Indiens (1876) qui en fait des mineurs, des citoyens sous tutelle permanente.

⁸⁴ LAMY BEAUPRÉ J, 2013, *ibid.* p.43

5.2 Prise de parole : à l'ère du Wapikoni mobile

Le passage de l'ethnographie à la proximité puis au regard métissé serait donc *dans l'ordre naturel des choses*, alors que deux nations vont à la rencontre l'une de l'autre. La prise de parole autochtone par l'appropriation des outils de production, ici cinématographiques, nécessite un apprentissage des codes, symboles et de la grammaire cinématographique qui sont amenés d'un peuple à un autre. Travaillant dans le sens d'une autonomisation et d'une libération des Nations autochtones, le Wapikoni mobile, s'il ne partage pas officiellement les visées politiques et sociales des participants autochtones, n'en est pas moins une des bougies d'allumage servant à cette revendication d'un espace citoyen, de l'autonomisation des nations autochtones québécoises.

Alors que certains détracteurs du Wapikoni lui reprocheront son *paternalisme blanc* ; certains cinéastes autochtones ne voient pas d'un bon œil la main tendue du Wapikoni qu'ils assimilent à un mouvement néocolonial⁸⁵ alors que des théoriciens du monde des communications, tel Bruno Cornellier y voit le renforcement des structures de la colonie de peuplement libérale, c'est-à-dire qu'il conforte le Blanc dans son moralisme paternel tout en renforçant la dynamique d'exclusion en place :

«... un projet trouvant d'abord son réconfort et son profit dans l'expérience amoureuse de la pitié/piété, dans la dynamique de pouvoir inhérente à la pratique du don (pédagogique effective ou matérielle), ainsi que dans l'idéal romantique de l'échange interculturel qui, tous, en tant qu'événements intimes, assurent la reproduction, la garantie et le maintien de la colonie de peuplement libéral, de sa souveraineté et de son projet de commensuration des altérités qu'elle se donne⁸⁶ ».

⁸⁵ Le cinéaste et homme de théâtre Yves Sioui Durand me disait en 2009 à Mingan que «la nouvelle famille autochtone était composée d'un père, d'une mère, d'enfants et d'un cinéaste blanc.»

⁸⁶ CORNELLIER B, 2011, *La chose indienne : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, p.145

Alors qu'on ne peut reprocher à Cornellier de voir dans les structures du Wapikoni un aspect de la morale judéo-chrétienne comme moteur à la pratique du don, il faut toutefois s'interroger sur la filiation qu'entreprendraient d'après lui les Québécois en tant que Nation envers ceux qui les ont mis au ban de la société dominante pendant plus de deux-cents ans ; incorporer la Nation québécoise aux velléités assimilatrices de l'Angleterre du dix-huitième et dix-neuvième siècle c'est tout de même porter un regard assez tordu sur l'histoire d'une nation vaincue.

C'est peut-être justement dans cet espace exilé de deux cents ans où le métissage naît et où le Wapikoni prend non seulement sa source idéologique, mais aussi sa justification, la pertinence morale nécessaire à sa naissance : « ...certains dialogues que le Wapikoni mobile provoque, directement ou indirectement, sont porteurs d'un potentiel de transformation des rapports sociaux. C'est au sein de ces espaces communs de dialogue que sont négociés les identités et les territoires de chacun, ainsi que l'inclusion et la participation⁸⁷ ». Ces espaces, ces lieux culturels, Stéphane Guimond Marceau en fait des lieux de dialogues entre nations, des lieux de rencontres, des lieux citoyens où l'identité, en permanente construction, peut être revendiquée et définie. Le Wapikoni est un lieu où, par le cinéma et par sa pratique, deux nations élaborent ensemble un regard prospectif sur un territoire qu'ils partagent, au-delà de toutes les différences sociales et économiques de leur appartenance territoriale respective.

La prise de parole par le cinéma n'est pas banale. Le jeune cinéaste qui présente ses films au public et dans sa communauté en premier lieu, pose un geste aux ramifications à la fois politiques et fait aussi œuvre sociale, un travail de guérison : « Je suis sur la place publique avec les miens et la poésie n'a pas à rougir de moi ».

⁸⁷ GUIMONT MARCEAU S, 2013, *Le Wapikoni mobile : conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes autochtones*, in *ACME : An international E-Journal for critical Geographies*, 12(3), 551-575.

À l'instar de Gaston Miron, la fréquentation de l'espace citoyen redonne une fierté oubliée non seulement à l'artiste qui pose le geste, mais à toute la communauté d'où il est issu, redonnant une fierté aux adultes dont les vies ont été déchirées, déracinées entre le nomadisme traditionnel et le sédentarisme, avec les résultats que l'on sait, si brillamment exposé dans le film de Réal Jr Leblanc, et par émulation, alors que d'autres plus jeunes encore viendront revendiquer cet espace de création maintenant identifié par tous les membres de la communauté comme un territoire de chasse valide, valable et authentique.

5.3 Le dialogue nécessaire : un regard prospectif

À l'heure où la sphère médiatique est investie par les jeunes cinéastes issus des communautés autochtones, il nous faut tenter un regard prospectif sur le cinéma documentaire québécois. Il est de mon avis que le film de Richard Desjardins et Robert Monderie *Le peuple invisible*, est le dernier grand film documentaire didactique (ethnographique, de proximité et métissé) portant sur les autochtones fait par des Blancs. Déjà, les Lambert, Poliquin, Vachon et autres cinéastes documentariste blancs tel le tandem Carrier/ Higgins avec le beau documentaire *Québécoisie*, se place en position égalitaire pour regarder l'*Autre*, puisqu'il leur est de plus en plus évident que cet *Autre*, c'est nous... Il n'est plus possible d'aborder l'Autochtone comme un personnage inconnu et lointain ; que ce soit dans les médias traditionnels, ou sur les réseaux sociaux, la mixité, le métissage des us et coutumes, des mots, des traditions est déjà bien amorcé dans la population générale faisant en sorte qu'un documentaire exhaustif venant nous montrer l'autre comme objet de curiosité serait maintenant perçu comme incongru et dépassé ; aucune télévision d'ici ne donnerait son aval pour une telle entreprise. Déjà, des diffuseurs tels Canal D ou encore Télé-Québec sont partenaires avec des cinéastes issus des communautés autochtones dans des projets qui traitent de différents aspects de ces mêmes

communautés, à l'instar des documentaristes blancs qui posent un regard sur la société blanche ou urbaine. Le cinéaste documentariste autochtone est maintenant présent sur notre horizon cinématographique et s'il œuvre dans un univers mixte, un univers où le Blanc contrôle encore la plupart des structures de production, il s'est maintenant donné des outils de production et de diffusion dans des espaces qu'il s'est réservé, que l'on pense au diffuseur APTN ou encore aux maisons de production telle Wabanok de Michèle Rouleau à Montréal. Malgré une faible masse critique, il continue aussi d'occuper l'espace des réseaux parallèles et des structures communautaires.

Dans le monde du film de fiction, la thématique est souvent celle d'une quête identitaire, d'un retour aux sources et à la communauté d'un être métissé, comme dans le film *Mesnak*, de Yves Sioui Durand, où le personnage principal retourne dans sa communauté après avoir été élevé chez les Blancs, ou encore la perte des repères identitaires comme pour le film *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoit Pilon. Cette recherche de l'identité est tributaire de la rencontre maintenant amorcée entre deux peuples et du métissage résultant de cette rencontre.

Or, ce métissage est moteur du dialogue nécessaire et inéluctable entre nos communautés respectives, dialogue qui crée l'espace citoyen et autonomise le cinéaste et le conforte dans sa pratique ; il n'est pas rare de vivre le *syndrome de l'imposteur* dans les communautés autochtones.

À la question « *qu'est-ce qu'un cinéma autochtone?* » nous pouvons répondre que le cinéma autochtone est fait de signifié portant sur des interrogations et des sujets touchant les préoccupations autochtones. À la lumière de la rencontre qui continue entre nos peuples, ces préoccupations s'inscrivent de plus en plus sur un horizon *hors réserves*, c'est-à-dire motivé par des quêtes qui rejoignent celle partagée par tous à l'échelle mondiale : la recherche d'un mieux-être. Il nous faudra donc

probablement modifier la définition du cinéma autochtone à mesure que celui-ci s'affranchit de ses préoccupations premières et qu'il jette un nouveau regard sur le monde.

Il est de mon avis que le cinéma documentaire portant sur les Autochtones sera de plus en plus fait par les autochtones. Le regard que les Blancs portent sur les Autochtones en documentaire devrait, dès maintenant et sur un horizon rapproché, se restreindre à la rencontre et au dialogue entre les peuples, peut-être verrons-nous des Québécois s'interrogeant sur leur part d'autochtonie ; le métissage qui nous a vu grandir est et sera encore longtemps au cœur de notre exploration mutuelle.

BIBLIOGRAPHIE

ABÉLÈS M, 2005, *Anthropologie de l'État*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

ANDREW J.D, 1976, *Christian Metz and the semiology of cinema*, in *The major film theories*, Oxford.

ARMSTRONG J, [1990] 1998, *The disempowerment of first North-American Native Peoples and empowerment through their writings*, in Daniel David MOSES et Terry GOLDIE [dir.], *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, Toronto, Oxford University Press.

BORDELEAU É, 2010, *Vers une ethnographie de la communauté qui vient ? Remarques imaginaires sur un terrain comparatiste*, Montréal, Altérités.

BOUDREAU D, 1993, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, l'Hexagone.

BRANIGAN E, 2006, *What is a camera?* in *Projecting a camera : Language-Games in film theory* Routledge.

CHÂTEAU D, 2005, *Le cinéma est-il phénoménologique?* in *Cinéma et philosophie*, Paris, A.Colin.

CORNELLIER B, 2011, *La chose indienne : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia.

DASTUR F, 2005, *À la naissance des choses, Gadamer : Esthétique et herméneutique*, Paris, Encre marine.

DELEUZE G, 1985, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DE SAUSSURE F, 1916, réédition 2005, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot.

DÉSY J, 2008, *Aimititau! Parlons-nous!*, Montréal, Mémoires d'encrier.

DUMAIS F, 2010, *L'appropriation d'un objet culturel*, Montréal, Presses de l'université du Québec.

DURAND G, 1964, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF.

FERRARESE E, 2007, *Niklas Luhmann, une introduction*. Paris, Pocket.

FOUCAULT M, 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur*, Paris, Bulletin de la société française de la philosophie.

FROGER M. 2009, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal.

GAUTHIER G, 2008, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin.

GROULX G, 1969, *Où êtes-vous donc*, ONF.

GUIMONT MARCEAU S, 2013, *Le Wapikoni mobile : conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes autochtones*, in *ACME : An international E-Journal for critical Geographies*, 12(3).

HENDERSON B, 1976, *Two types of film theory*, in *Movies and methods*, Los Angeles, U.C.L.A. Bill Nichols.

JEAN M, 2005, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal Express.

KERTZER D.I, 1992, *Rituel et symbolisme politique des sociétés occidentales*, Paris, l'homme 121.

LAFOREST D, 2009, *Le rhapsode du direct : Pierre Perrault et la formation du poète déterritorialisé* in *Traversées de Pierre Perrault*, sous la direction de GARNEAU M et VILLENEUVE J, Montréal, Fides.

LAMY BEAUPRÉ J, 2013, *Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien*, in *Temps zéro*, n° 7.

LAPLANTINE F NOUSS A, 2001, *Métissages, de Arcimboldo à Zombie*, Paris, Éditions Pauvert.

LIPOVETSKY G et SERROY J, 2007, *Le nouvel âge du cinéma* in *L'Écran Global; Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil.

LUHMANN N, 1986, *What is communication*, conference au symposium International Gesellschaft für Systemische Therapie, Heidelberg.

METZ C, 2003, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

MORGAN L.S, 1971 *La société archaïque*, Paris Anthrope, p.166 in ABÉLÈS M, 2005, *Anthropologie de l'État*, p.21, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

MORISSETTE R, 2012, *Les Autochtones ne sont pas des pandas*, Montréal, Éditions Hurtubise inc.

NEPVEU P, 1999, *L'écologie du réel*, p.09, Montréal, Boréal compact.

OUELLET P, 2002, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Montréal, Les presses de l'Université Laval.

PICK S, 1999, *Storytelling and Resistance : The documentary practice of Alanis Obomsawin*, in *Gendering the Nation : Canadian Women's Cinéma*. Toronto : University of Toronto Press.

PIAULT M, 2000, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Téraèdre.

ROUCH J, 2009, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma-INA.

RICOEUR P, 1986, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.

SAOUTER C, 1996, *Le documentaire : contestation et propagande*, Montréal, XYZ éditeur.

THÉRIEN G, 1990, *Pour une sémiotique de la lecture*, Cicoutimi, Protée 18.

TREMBLAY-DAVIAULT C, 1981, *Un cinéma orphelin*, Montréal, Québec/Amérique.

TURGEON L. 2002, *Les mots pour dire les métissages* in *Le Soi et l'Autre*, Québec, Presses de l'Université Laval.

UZEL J-P. 2002, *L'Art comme palimpseste*, in *Le Soi et l'Autre*, Québec, Presses de l'Université Laval.

WHITE J, 1999, *Alanis Obomsawin, documentary form and the canadian nations*, Toronto, The Free Library, CineAction 24 juillet 2014.

FILMOGRAPHIE

FLAHERTY R, 1922, *Nanook of the North*, Paris, Révillon Frères.

BONNIÈRE R, PERRAULT P, 1958, *Attiuk* in *Au pays de Neufve-France*, Montréal, Crawley films, Radio-Canada, ONF.

PERRAULT P, 1977, *Le goût de la farine*, Montréal, ONF.

BULBULIAN M, 1982, *Debout sur leur terre*, Montréal, ONF.

LAMOTHE A, 1992, *La conquête de l'Amérique I*, Montréal, ONF.

LAMOTHE A, 1992, *La conquête de l'Amérique II*, Montréal, ONF.

OBOMSAWIN A, 1993, *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, Montréal, ONF.

MONDERIE R, DESJARDINS R, 2007, *Le peuple invisible*, Montréal, ONF.

PAPATIE K, 2007, *L'amendement*, Montréal, Wapikoni mobile.

LAMBERT L, 2009, *Aimer, finir*, Montréal, Films du tricycle.

BELLEFLEUR K, 2011, *Aitun*, Montréal, Wapikoni mobile.

LEBLANC jr R, 2013, *L'enfance déracinée*, Montréal, Wapikoni mobile.

BASTIEN P, 2013, *Paroles américoises*, Montréal, Les indépendants associés.